LUNA CÓRNEA

NÚMERO 10 Sep/Dic 1996 $30 ISSN: 0188-8005



***Luna Córnea** es una publicación cuatrimestral editada por el Centro de la Imagen, CNCA. Editor responsable: Pablo Ortiz Monasterio Licitud de título: 6766, de contenido: 7277 Número de reserva al Título de Derechos de Autor: 1306/93. Impreso en México por Imprenta Madero, ISSN: 0188 - 8005*

*Oficinas: **Centro de la Imagen** Plaza de la Ciudadela 2, Centro Histórico, México D. F. 06040 Tel: 709 5974 Fax: 709 5914*

Í N D



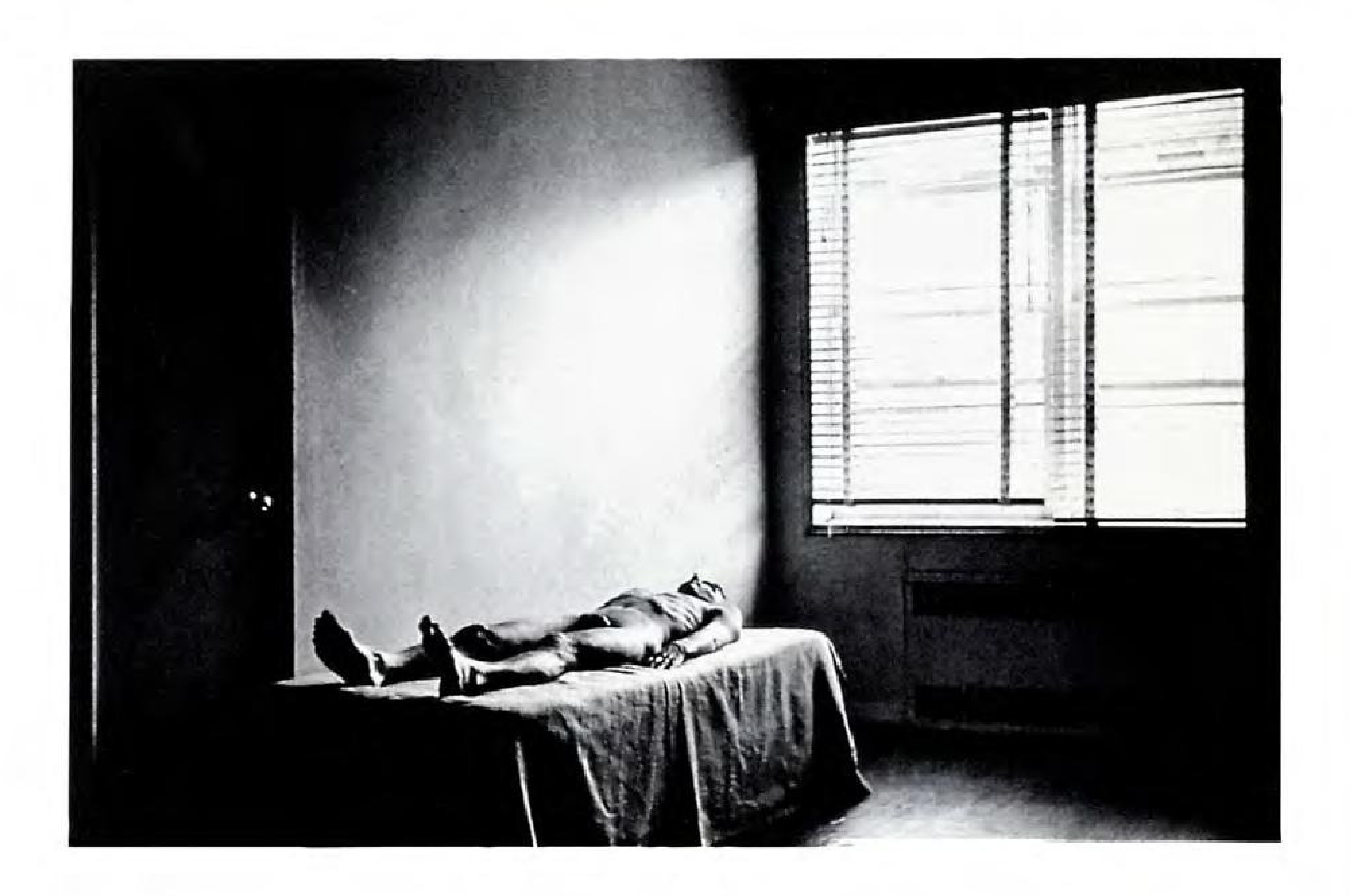
A. Gavassa.
Bucaramanga, Colombia, ca. 1870.
Colección: Paolo Gasparini.

PORTADA: **Simone Flechine (Semo).**
El mago Fumanchú, ca. 1950. Fototeca del INAH.

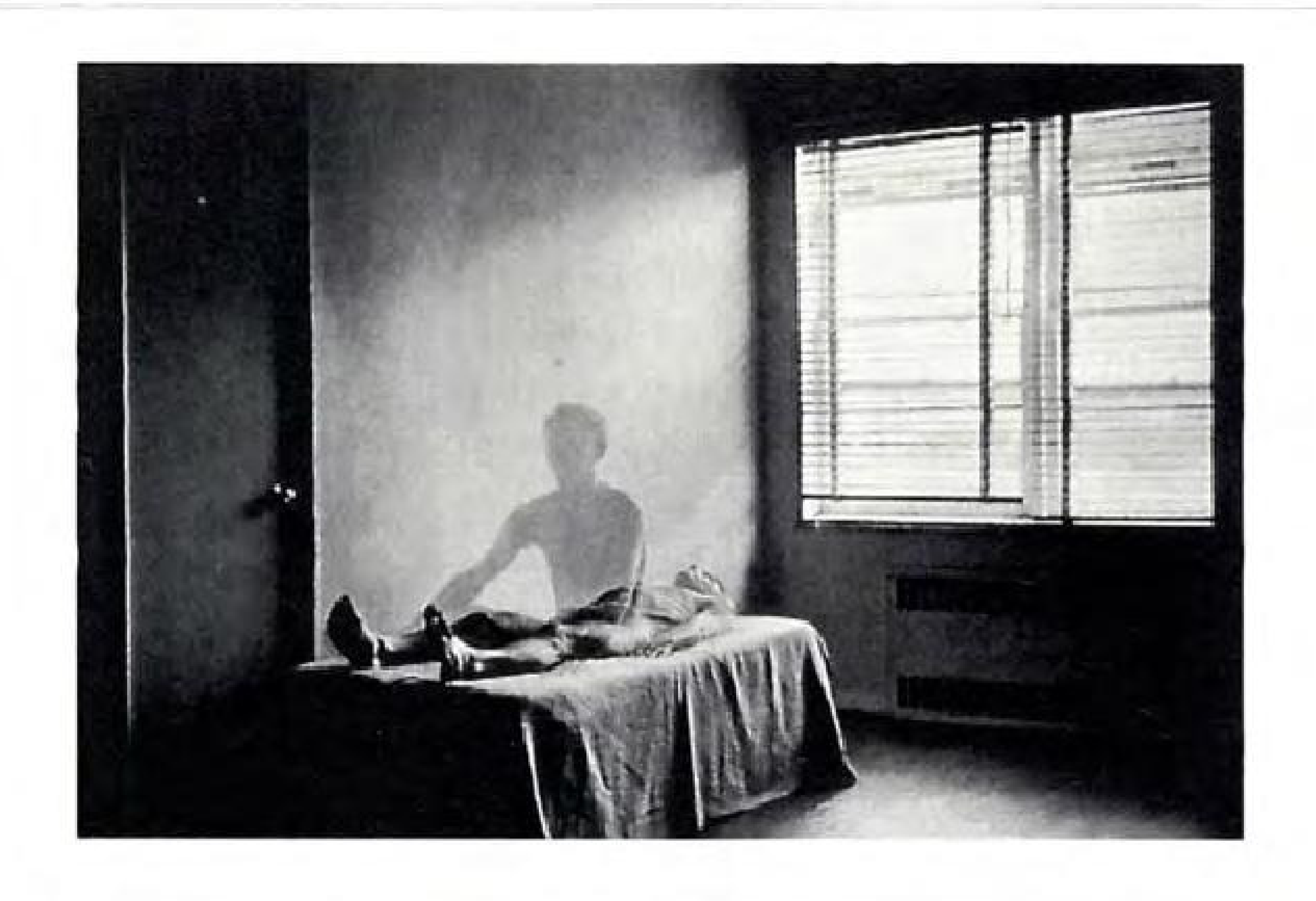
Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de eidôlon emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con "espectáculo" y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.

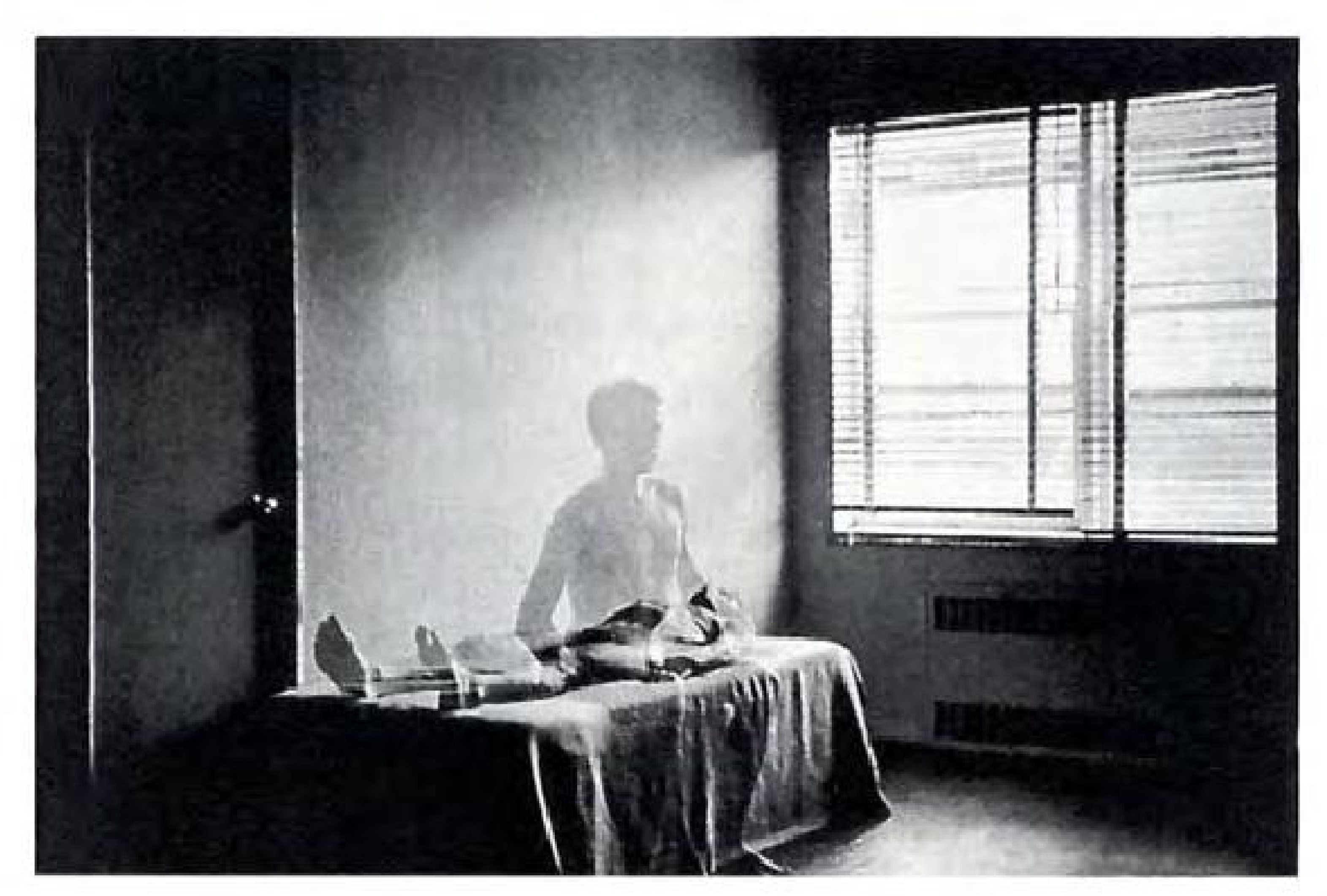
Roland Barthes. *La cámara lúcida.*

The Spirit Leaves the Body

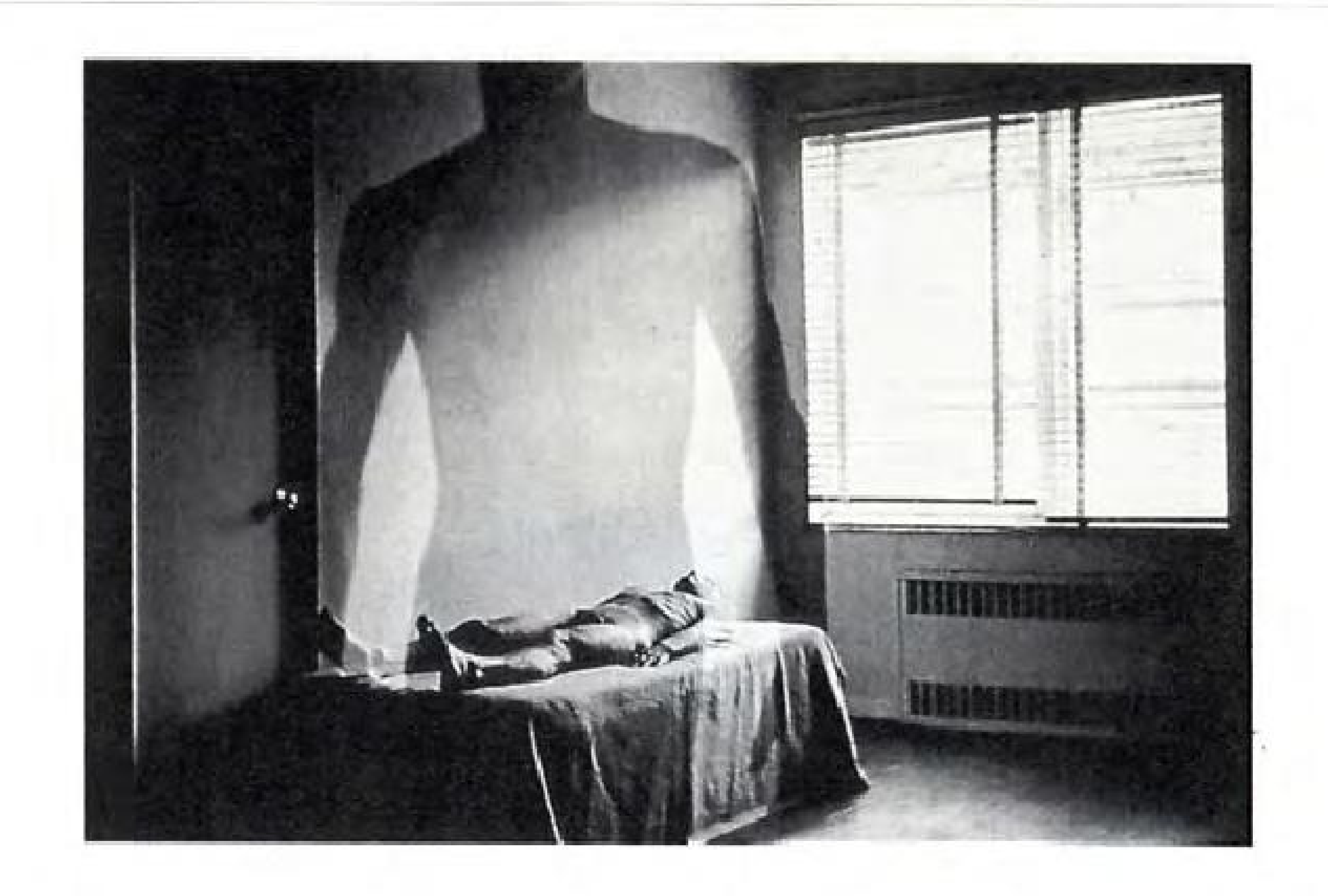


Duane Michals. *El espíritu abandona el cuerpo*, 1968.
Serie de siete fotografías.
Cortesía de Sidney Janis Gallery, Nueva York.

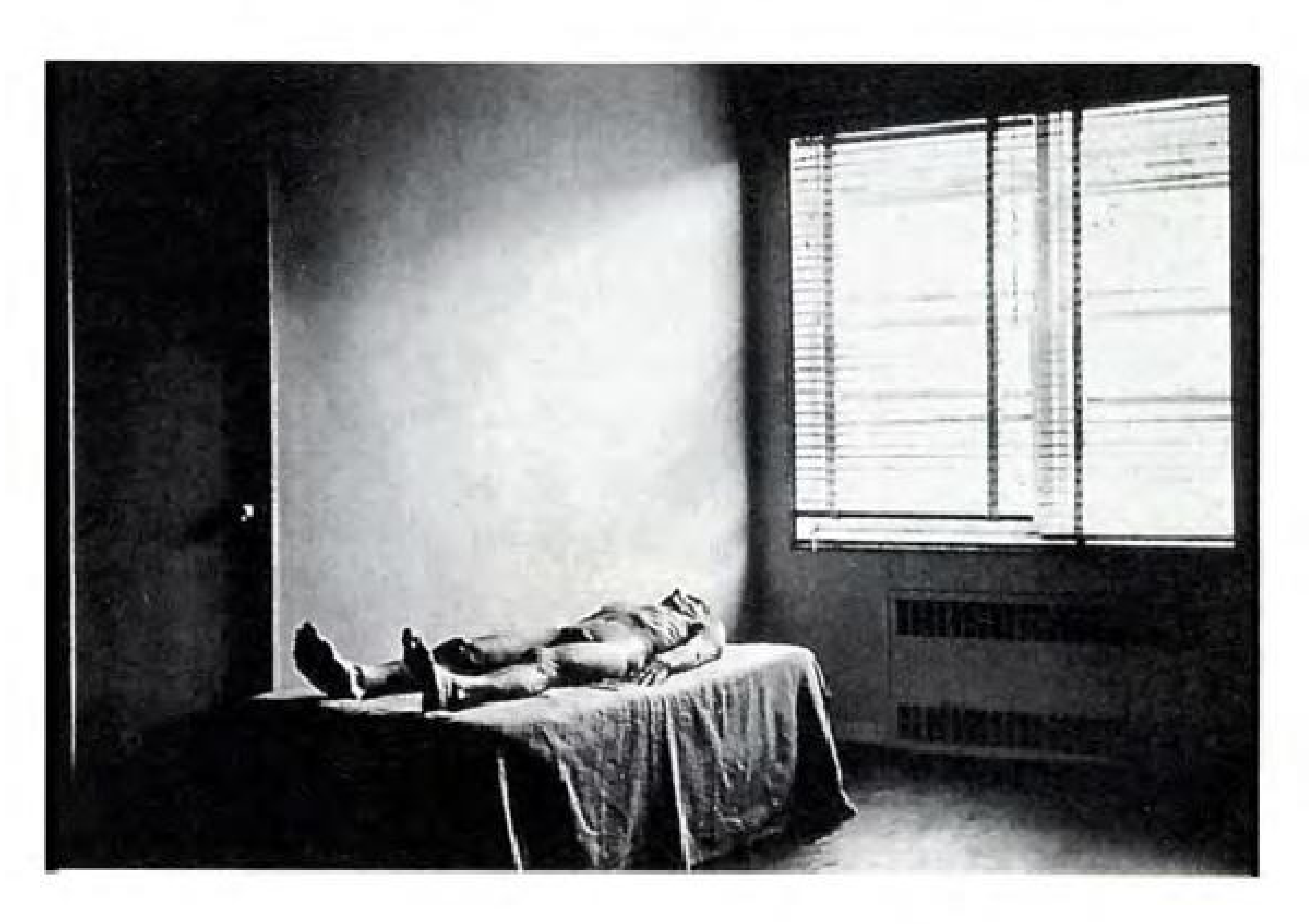














Fotografía tomada a E. W. Stead, en Crewe, bajo condiciones de prueba.
Inglaterra, 11 de octubre de 1915.

EL FOTOMÉDIUM Y LA FOTOGRAFÍA DE ESPÍRITUS

Arthur Conan Doyle

Arthur Conan Doyle (1859-1930) nació en Edinburgo, Escocia, donde estudió medicina. Esperando por pacientes que nunca llegaron, comenzó a escribir para pasar el tiempo. Es en *A Study in Scarlet*, donde Doyle da vida a Sherlock Holmes, poseedor de una personalidad asombrosa y de un inquietante "método deductivo". Doyle escribió cerca de sesenta historias sobre Sherlock Holmes, después de lo cual decidió dar muerte a su héroe al que, forzado por el público, ya había resucitado en una ocasión.



Cigarini. Retrato de Sir Arthur Conan Doyle.

Existen, por lo menos, dos maneras de fotografiar fantasmas. *Una de ellas se limita a registrar, en la placa fotográfica, la aparición del espectro en la sesión espírita (el "muerto" se hace visible al salir de la* cámara *o* gabinete oscuro*). La otra, mucho más interesante desde el punto de vista estético y experimental moderno (para no mencionar la función mediúmnica del artista, resucitada por Breton), es la que convoca, sin intermediación "externa", sin otro médium que el artista ni más espectro que el surgido de la* revelación *fotográfica, al* fotomédium *y al fantasma en el misterio del cuarto oscuro. A ambas se refiere Conan Doyle —inventor de Sherlock Holmes y guardián de las fotografías espíritas de William Crookes— en su historia apasionada de la* fotografía espiritista. [Enrique Flores.]



Arthur Conan Doyle con su hijo como "extra". © Richard Lancelyn Green / Akehurst Bureau.

EL FANTASMA DE KATIE KING

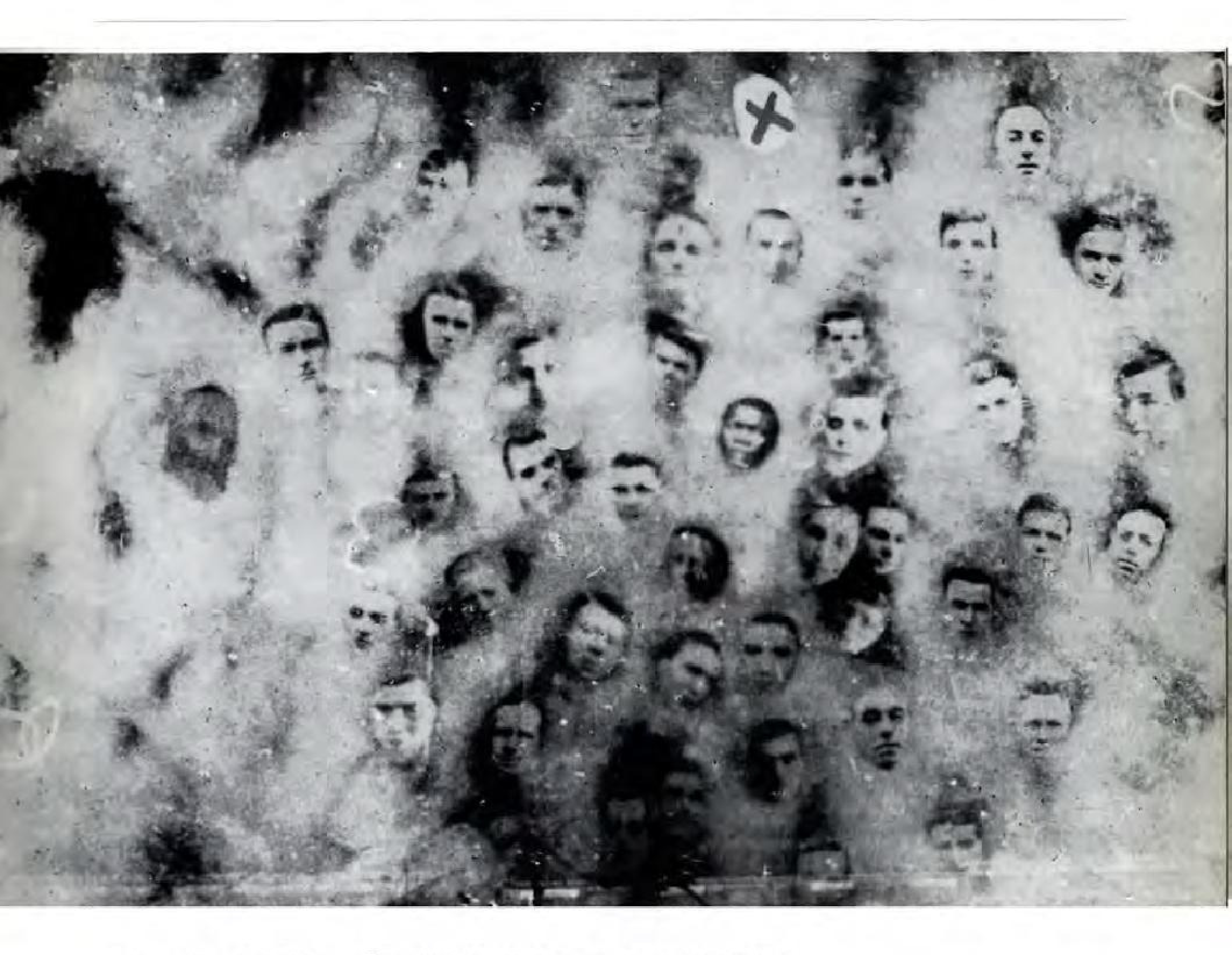
Sir William Crookes sacó cuarenta y cuatro fotografías de Katie King [la aparición convocada por la célebre médium Miss Florence Cook], valiéndose de la luz eléctrica. En *El Espiritista* (1874) describe así los métodos que adoptó:

"Durante la semana anterior a la partida de Katie, apareció en mi casa casi todas las noches para que yo pudiera fotografiarla con ayuda de la luz artificial. Para ello empleé cinco aparatos fotográficos distintos: una cámara de placa entera, una de media placa, una de un cuarto de placa y dos cámaras binoculares estereoscópicas. Se usaron cinco baños reveladores y fijadores, y los juegos de placas se prepararon de antemano para que no mediara espacio alguno de tiempo entre las distintas operaciones fotográficas, realizadas todas ellas por mí mismo, secundado por mi ayudante.

"Mi biblioteca fue utilizada como cámara obscura, adaptándosele puertas de muelle que se abrían en dirección del laboratorio. Una de las puertas fue sacada de sus goznes, y en su lugar se adoptó una cortina para que Katie pudiera pasar fácilmente de un punto a otro. Los amigos que asistían a la sesión estaban sentados en el laboratorio, de cara a la cortina, y los aparatos se dispusieron detrás de ellos, preparados para fotografiar a Katie cuando saliera, así como cuanto ocurriese en el gabinete una vez corrida la cortina.

"Cada noche había tres o cuatro exposiciones de placas en las cinco cámaras, obteniendo, por lo menos, quince pruebas distintas de cada sesión. Algunas de ellas se echaron a perder en el revelado y otras al regular la intensidad de la luz. De todos modos, tengo cuarenta y cuatro negativos, algunos malos, otros medianos y varios excelentes".

Algunas de aquellas sensacionales fotografías están en mi poder, y declaro que no existe, seguramente, fotografía que cause mayor impresión que la que aquélla en la que aparece Crookes, por entonces en el apogeo de su fama, y aquel ángel —porque tal era, realmente— apoyado en su brazo.



La fotografía del Día del Armisticio de 1924, de la señora Deane, se pensaba que había sido hecha a partir de la foto de un equipo de futbol aparecida en el *Daily Sketch*. © Richard Lancelyn Green / Akehurst Bureau.

LO INVISIBLE Y EL FANTASMA

Toda explicación que se dé sobre la fotografía de espíritus es aventurada. La experiencia personal del autor le inclina a creer que en cierto número de casos *no hay reproducción alguna de índole externa*, sino que el efecto se produce por una especie de *rayo* que lleva en sí mismo la imagen, el cual puede penetrar a través de los cuerpos sólidos como la pared del chasís y fijar sus efectos en la placa. El experimento de los dos aparatos usados simultáneamente, estando el médium colocado entre ambos, parece concluyente desde el momento en que en una de las placas se vieron los resultados y en la otra no. El autor ha logrado resultados en placas que jamás salieron del chasís, tan claros como los obtenidos en otras que estuvieron expuestas a la luz.

Cualquiera que sea la explicación que, con el tiempo pueda darse, sólo hay una hipótesis que justifica los hechos, según la cual una sabia inteligencia *invisible* preside la operación y obra a su manera, provocando diferentes resultados en el caso de cada médium. Si partimos de que actúa dicha inteligencia invisible, comprenderemos por qué son violadas



Fotografías espíritas obtenidas en placas fotográficas, sin el uso de la cámara, por la médium **Madge Donohoe**, de Hampstead, Londres. Pertenecen a un álbum de 146 imágenes, fechado en 1930, que es propiedad del Research Center, Visual Studies Workshop, Rochester, NY. Agradecemos a Nathan Lyons el habernos facilitado estas imágenes.

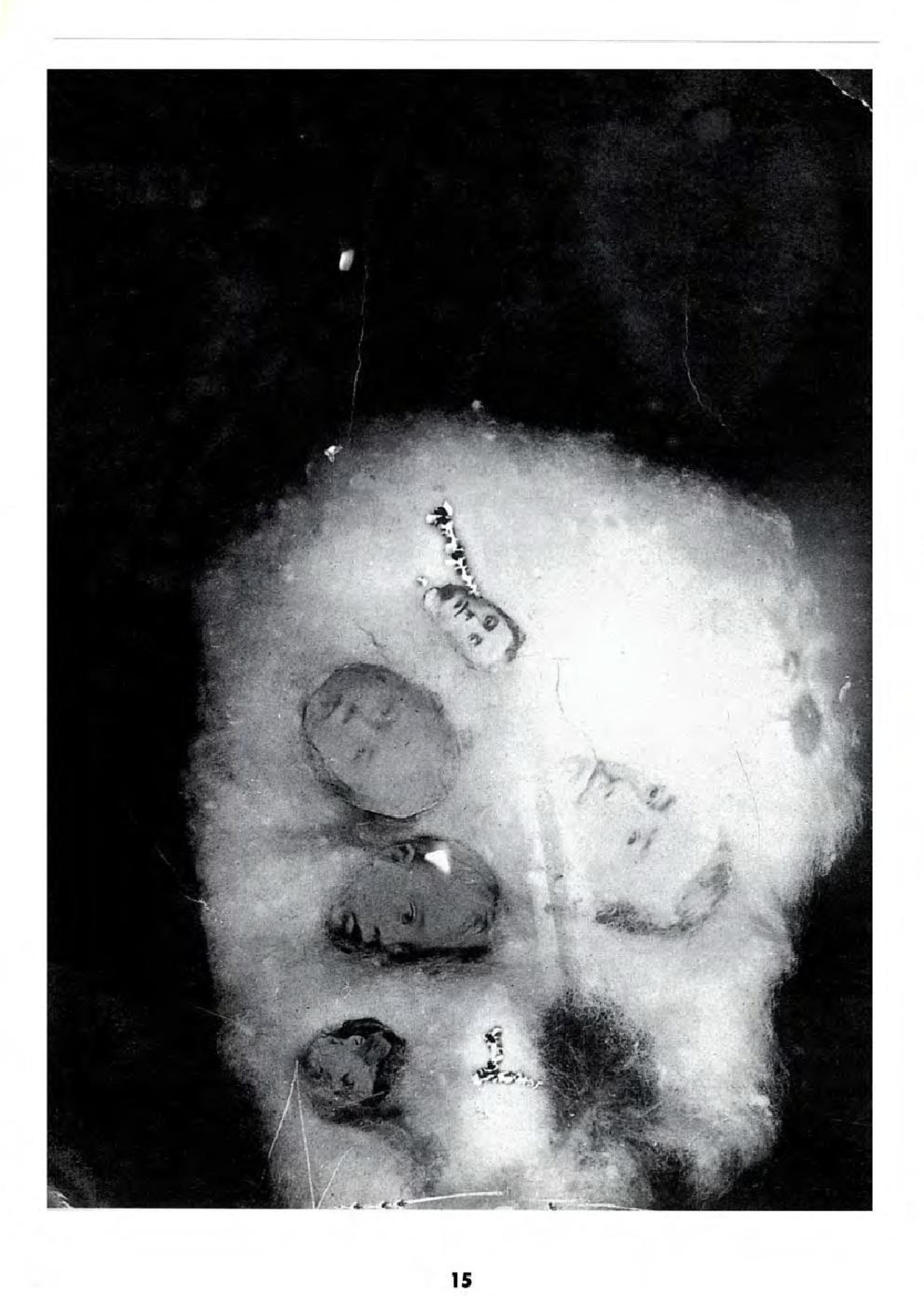
todas las leyes fotográficas normales, por qué las sombras y las luces no se corresponden y por qué, en una palabra, hay en las placas ciertas lagunas que sirven para que se despache a su gusto cualquier crítico de los que hoy se usan. Comprenderemos asimismo, *siendo el retrato obra de esa inteligencia invisible*, por qué las placas son reproducciones de antiguos retratos y fotografías, y por qué es posible que el rostro de una persona aún viva aparezca en la placa como si se tratase de un espíritu incorpóreo.

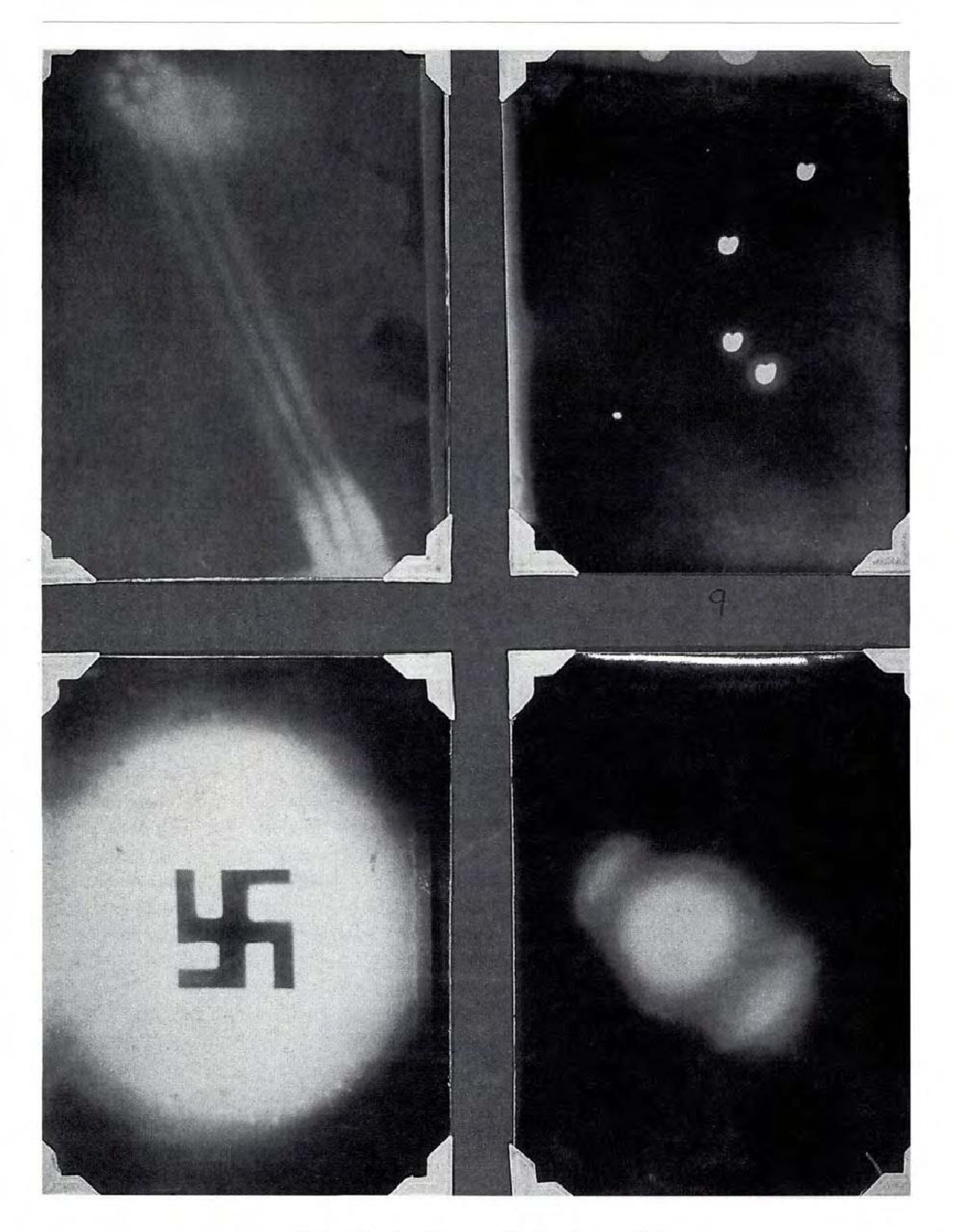
El capullo psíquico

Cree el autor que, en sus experimentos con Hope [un *fotomédium*], ha colegido el proceso mediante el cual se producen las fotografías de espíritus, habiendo verificado una serie de pruebas que muestran las varias fases de dicho proceso. Sirvió de modelo para hacerlas Mr. William Jeffrey, de Glasgow. La primera mostró en la placa una especie de *capullo de seda* de materia membranosa, que llamaremos ectoplasma, ya que los varios plasmas aún no han sido subdivididos. Era tan tenue como una pompa de jabón, constituyendo como la envoltura en cuyo interior iba a desarrollarse todo el proceso, *de igual modo que en el gabinete obscuro se desarrolla la fuerza de un médium*. En la segunda placa, se vio ya formado un rostro en el interior del capullo y que éste se abría por su parte central. En las siguientes placas, va destacándose el rostro y el capullo se abre del todo, formando un arco sobre aquél y cayendo en forma de *velo* a derecha e izquierda. Tal velo es muy característico en los retratos hechos por Hope, tanto que sólo falta cuando no hay *extra* [aparición, *fantasma* fotográfico]. Y como igual velo colgante se observa en otras fotografías de anteriores y diversos médiums, es de sentido común reconocer que rige en estos fenómenos una ley uniforme.

Al aportar este testimonio sobre el *capullo psíquico*, el autor confía contribuir modestamente a la mejor comprensión del mecanismo de la fotografía de espíritus, rama indudable de la ciencia psíquica, como todo investigador serio puede apreciar. Sin embargo, no negamos que a veces se ha convertido en instrumento de desaprensivos, ni afirmamos que porque sean auténticos los resultados de un médium, haya que aceptar sin restricción ni discusión todo.

Sir Arthur Conan Doyle. *El espiritismo.* [*The History of Spiritualism.*] [Capítulo XIX: "Fotografía espiritista"]. Madrid: Biblioteca del Más Allá, 1927. pp. 345-346.





Madge Donohoe. Escotografías. Londres, ca. 1930.

ESCOTOGRAFÍAS

Una *escotografía* (palabra acuñada, creo, por Miss Scatcherd, del griego *skotos*, "oscuridad", en oposición a *phos*, la "luz" de la fotografía) o *psicografía* es la foto que se obtiene en una placa fotográfica que nunca ha sido expuesta en una cámara. La sostengo en mis manos y la presiono contra mi rostro, hasta que unos golpes o sacudidas en el interior de la caja me dicen que los fotógrafos espirituales desean hablar conmigo. Conversamos por medio de golpes y pequeñas sacudidas, y me dan instrucciones acerca del comienzo y la duración de las sesiones, etc. A veces se me dice qué puedo esperar que aparezca cuando la placa se revele y muy a menudo recibo noticias de amigos, de ambos lados del velo de la muerte, en los que los comunicantes y yo estamos mutuamente interesados. Esto lo hago muy tarde en la noche, en la mayor quietud y oscuridad.

Estas imágenes son obra de un grupo de siete operadores espirituales: mi marido, cuatro sobrinos y mis dos guías, "X" y Fletcher.

MadgeDonohoe, médium.



Madge Donohoe. *Día del Armisticio.* Mañana de 1930.



La señora Deane, su hija (atrás)
con un "guía indio", 1921.

FANTASMAS EN LA MÁQUINA: CONAN DOYLE Y LA FOTOGRAFÍA DE ESPÍRITUS

Paul Ryan

Nos enteramos de que los amigos de Fotofeis (International Festival of Photography in Scotland) habían organizado, en 1995, la exposición *Ghosts in the Machine*, una muestra itinerante del Akehurst Bureau, presentada en la Aberdeen Art Gallery. La muestra estaba integrada por imágenes de fotografía espiritista, reunidas por el legendario Sir Arthur Conan Doyle. Les escribimos, e inmediatamente respondieron enviándonos el texto y las imágenes que aquí incluimos.

Las fotografías de espíritus se remontan a prácticamente los inicios de la fotografía histórica, y continúan siendo uno de los aspectos más extraños del culto espiritista. El fenómeno comenzó, como el espiritismo mismo, en los Estados Unidos (que es la razón por la que muchos de los primeros médiums confiaban en los guías espirituales de los "pieles rojas"), y uno de los fotógrafos espiritistas más celebrados, William H. Mumler, estaba ya trabajando en los años sesenta del siglo pasado, cuando un gran número de familias norteamericanas sufría por las dolorosas pérdidas ocasionadas por la guerra civil. Las reivindicaciones de las propiedades paranormales de estas fotografías se basaban en el registro de patrones de luz, extraños e inexplicables, o en la evidencia de manifestaciones "ectoplásmicas", pero otro tipo de fotografía cobró arraigo en esos lejanos días.

Los retratados se sentaban para el retrato fotográfico convencional y, una vez que la placa era revelada, se quedaban perplejos al encontrar la imagen fantasmal, a menudo semejante o claramente identificable con un miembro muerto de la familia, flotando encima o junto a ellos. Estos extraños fenómenos se conocieron como "extras", y los fotógrafos que primero los registraron afirmaban con frecuencia estar poseídos por poderes psíquicos que rebasaban el control consciente.

Entre muchas de las celebridades que se interesaron en esta reunión extraordinaria de lo espiritual y lo científico estaba Sir Arthur Conan Doyle, famoso como autor de las historias de detectives de Sherlock Holmes. Doyle era un gran entusiasta de la fotografía y contribuyó con varios artículos para la *British Journal of Photography* en los años ochenta del siglo pasado. Pese a ser educado como católico, Doyle creía con firmeza en la existencia de fuerzas psíquicas y asistió a su primera conferencia espiritista en 1881. Era natural que sus dos intereses acabaran por converger, y Doyle terminó por convertirse en uno de los partidarios más conocidos de la fotografía espiritista.



El Mayor Spencer con un "extra" es fotografiado por W. Hope, integrante del Círculo de Crewe. © Richard Lancelyn Green / Akehurst Bureau.

Los intentos por desacreditar a los fotógrafos espiritistas y justificar sus misteriosas imágenes como meros trucos aparecieron por intervalos regulares. Doyle nunca se dejó convencer por estos ejercicios de desprestigio, pero se sentía también frustrado de que la prensa psíquica no lograra transmitir adecuadamente el núcleo de verdad científica que él sentía era esencial para que las fotografías paranormales fueran más ampliamente aceptadas.

Otros partidarios, como W.T. Stead, editor de la *Pall Mall Gazette*, ayudaron a dar un aire de respetabilidad al fenómeno y, en la década posterior a la muerte de Stead en el desastre del Titanic, en 1912, su hija Estelle trabajó incesantemente para acrecentar la reputación de uno de los fotógrafos espiritistas más conocidos, Mrs. Deane. Concluida la primera Guerra Mundial, con sus pérdidas de vidas humanas sin precedentes (y con relatos sobre extrañas manifestaciones , como "El ángel de Mons"), el espiritismo llenó una gran necesidad para una Europa traumatizada: Estelle Stead publicó las fotografías del *Armisticio*, de Mrs. Deane, en las que registra "extras", y donde los rostros de jóvenes que habían muerto en las trincheras eran fácilmente reconocibles.

Doyle, cuya esposa había perdido a varios miembros de su familia en el conflicto, se involucró activamente en el espiritismo en 1916, y en 1919 hizo su primera visita al llamado "Círculo de Crewe". Por ese entonces, este "círculo" estaba compuesto de sólo dos miembros: el fotógrafo William ("Billy") Hope y una simpatizante llamada Mrs. Buxton, en cuya casa tenían lugar las sesiones. En 1922 Hope fue blanco de ataques por parte de Harry Price, quien reclamaba que sus fotografías eran fraudulentas. Al año siguiente, Doyle publicó *Alegato en favor de la fotografía espiritista*, una defensa de Hope que ostentaba un prefacio de Fred Barlow, el respetado secretario de la Sociedad para el Estudio de Fotografías Paranormales.



Mientras que Doyle se esforzaba por establecer una base científica para la creencia en el espiritismo, otras celebridades interesadas en el tema estaban inventado pruebas rigurosas de su veracidad. El gran mago, Harry Houdini, lanzó su propia investigación (detallada en su libro, *Un mago entre los espíritus*.). Houdini, armado de una cierta dosis de escepticismo y un conocimiento profundo de los efectos mágicos en el escenario, probó ser un investigador poco fiable, impaciente y no muy al tanto de la ciencia fotográfica.

Hasta su muerte en 1930, Doyle continuó siendo fiel creyente en la integridad de William Hope y en las genuinas propiedades psíquicas de sus fotografías. Fue hasta 1933, después de la muerte de Hope, que se publicó una explicación convincente de sus engaños. Irónicamente, su autor fue su antiguo defensor, Fred Barlow, quien, junto con el mayor W. Rampling Rose, experto en fotografía, catalogó las maneras en que los "extras" de Hope habían sido forzados a aparecer en placas fotográficas supuestamente "libres de trampas".



Los métodos de Hope, se reveló, incluían quitarle el sello a la placa, hacer una exposición y luego raspar uno de los bordes de la misma, antes de volverla a sellar. Esto le permitía insertar la placa en una cámara antes de la pose, de manera que el "extra" aparecía en el lugar apropiado una vez acabada la imagen. Otros métodos involucraban el ya pasado de moda juego de manos: se empalmaba la pequeña luz del *flash* con una transparencia positiva, fijada a la fuente de luz, se removía parcialmente la placa de su lugar al ser cargada en la cámara, y el *flash* se encendía brevemente, fijando así a la placa una imagen en negativo que sería de nuevo usada para una pose convencional con los resultados predecibles.

Barlow admitió que una vez había sido fotografiado por Hope y que había identificado al "extra" como el rostro de su padre muerto. Pero él sabía ahora que la misma imagen había aparecido como un "extra" en la fotografía de otros retratados y que la explotación de parecidos azarosos era uno más de los trucos de Hope. En realidad, todos los "extras" en las fotografías de Hope, y en las de otros fotógrafos de espíritus, podían ser rastreados en pinturas o en fotos ya existentes. Barlow publicó varios ejemplos de estos originales y junto a ellos su uso como "extras".



A pesar de que Barlow puso a Hope al descubierto, la fotografía de espíritus continúa teniendo sus seguidores y los recuentos modernos de su historia a menudo se escriben desde una perspectiva sorprendentemente crédula. Es significativo que la lista de los argumentos de Barlow en contra de la verdad científica de las fotografías de espíritus deje hasta el final la única cualidad que, tanto él, como Doyle y tantos otros, han tendido con frecuencia a descuidar en sus investigaciones: el simple sentido común.



¿Con quién hablo?

Caricatura de don Francisco I. Madero en sesión espiritista,
publicada en *Multicolor*, núm. 5.
México, 15 de junio de 1911.

MADERO ESPIRITISTA

Álvaro Vázquez

En 1911 México se transformó radicalmente. Había sucedido lo que apenas unos meses antes parecía imposible: la caída del régimen de Porfirio Díaz. Ante el empuje de las fuerzas revolucionarias, el viejo dictador salió del país —para nunca más volver— abordo del vapor Ypiranga.

Un gobierno interino organizaba las elecciones que llevarían a la presidencia a Francisco Ignacio Madero, el dirigente del movimiento democrático que había derrocado al antiguo régimen. Tiempo de cambios. El país intentaba adaptarse al ejercicio de una vida política en buena medida olvidada. Un buen ejemplo de esto es la prensa, que haciendo uso de una libertad no ejercida por años, vivió un nuevo auge expresivo y criticó mordazmente a los principales actores políticos del momento. Uno de ellos fue Madero.

La imagen del dirigente en la prensa oscilaba entre dos extremos. Por una parte, se le reconocía como catalizador del movimiento que terminó con el gobierno de Díaz. Pero la mayoría de las opiniones escritas reflejan la incomprensión. El talante idealista y democrático de Madero no es del todo comprendido en su movimiento y lo perfilan como un "papanatas" ante la opinión pública. Por ejemplo, el sábado 15 de julio de 1911 *El Ahuizote*, un periódico gráfico que solía hacer críticas exacerbadas a los políticos del nuevo régimen, presentó una caricatura a color titulada "Un lunático". En ella aparece un Madero vestido como el mago Merlín, con capa de estrellas y cucurucho en la cabeza, que por estar ensimismado en la contemplación de la estrella de la "lealtad" y el cometa de los "banquetes" no percibe la trampa que en la tierra le tiende el general Bernardo Reyes, uno de sus principales enemigos. ¿Qué es lo que ocasiona esta percepción de Madero? En buena medida, la inusual sencillez y llaneza con que se desenvuelve en el medio político mexicano. Madero mismo está consciente de la imagen que proyecta, como se aprecia en sus declaraciones a un diario de la capital a mediados de 1911:

"Bien, evidentemente no soy un hombre perfecto, pero soy honrado y soy sincero. Muchos están descontentos porque no parezco suficientemente «serio», suficientemente distinto a los demás. Yo no puedo revestirme de falsa majestad, soy como los



Atribuida a **N. Retes.** Francisco I. Madero. Ciudad de México, ca. 1911. Archivo General de la Nación.

demás, ¿he de fingir un aire de sacerdote en funciones ceremoniales para satisfacer a los que quieren ver en mí algo más que un hombre bien intencionado, sincero y democrático?[1]"

La prensa capitalina, quizá demasiado acostumbrada al severo paternalismo ejercido contra ella por don Porfirio, esperaba en su sustituto cierta energía y un aire adusto y ceremonial. En contraposición, recibía de Madero la imagen de una persona sencilla que hablaba con candidez de problemas complejos, e insistía en el efecto de palabras como "democracia", "sinceridad" y "buenas intenciones" hasta conferirles un significado mágico. Y si bien estas palabras habían desatado una revolución, quien las decía era visto como un excéntrico. Para colmo, este hombre era espiritista.

La creencia de Madero en el espiritismo era de sobra conocida en su tiempo y solía ser utilizada en las burlas de sus adversarios. Con todo, su fe en la vida después de la vida, no era una convicción privada que estuviera alejada de su quehacer político. De joven había tenido contacto con las ideas de Allan Kardec a través de la lectura de la *Revue Spirite*, a la cual su padre estaba suscrito. En 1901, siendo ya un ranchero próspero, organizó un círculo espiritista con amigos y parientes. Así accedió, como él decía, a la "mediumnidad". Los espíritus con los que estableció —dijo establecer— contacto se posesionaban de él y se expresaban por medio de la escritura en trance. De esta manera, sus experiencias místicas quedaron registradas minuciosamente en un cuaderno de notas, y es por medio de ellas que podemos revisar el impacto que tuvo el más allá en su vida política.[2]

El primer espíritu con el que estableció un contacto regular fue el de su hermano Raúl, muerto a los pocos años de haber nacido. A través de las notas, "Raúl" le recomendó hacer obras que estaban de acuerdo con el talante filantrópico de Madero. Le hizo ver que su riqueza, más que una bendición, implicaba una responsabilidad sobre las personas que dependían de ella. Guiado por el alma de su hermano, comenzó a hacer obras de beneficencia para los peones de la hacienda. Estableció un dispensario en donde era común verlo hacer curas homeopáticas.

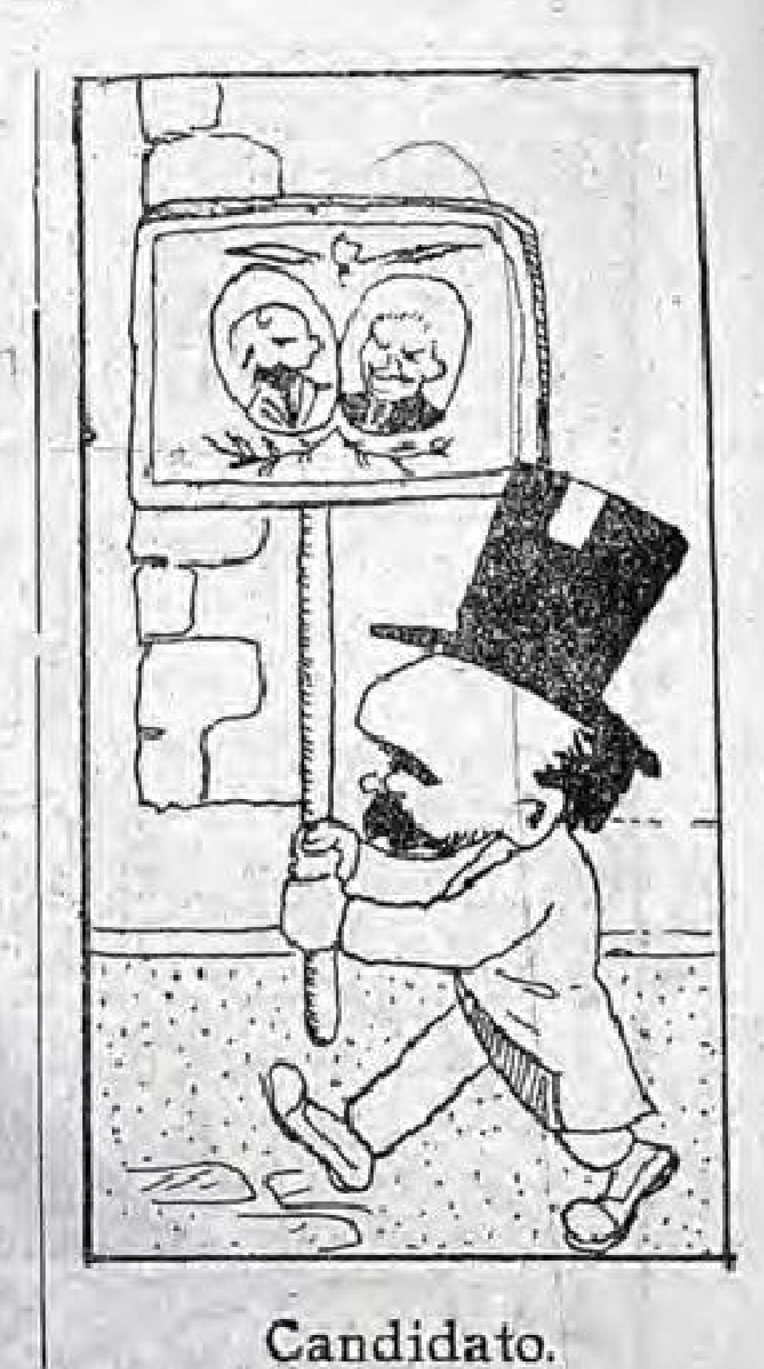
Después de un año, los mensajes de "Raúl" van perdiendo paulatinamente su tono cristiano de amor al prójimo para tomar uno más cercano a la política: "Aspira a hacer el bien a tus conciudadanos, haciendo tal o cual obra útil, trabajando por algún ideal elevado que venga a elevar el nivel moral de la sociedad, que venga a

YPIRANGA.

Madero en sus distintas épocas





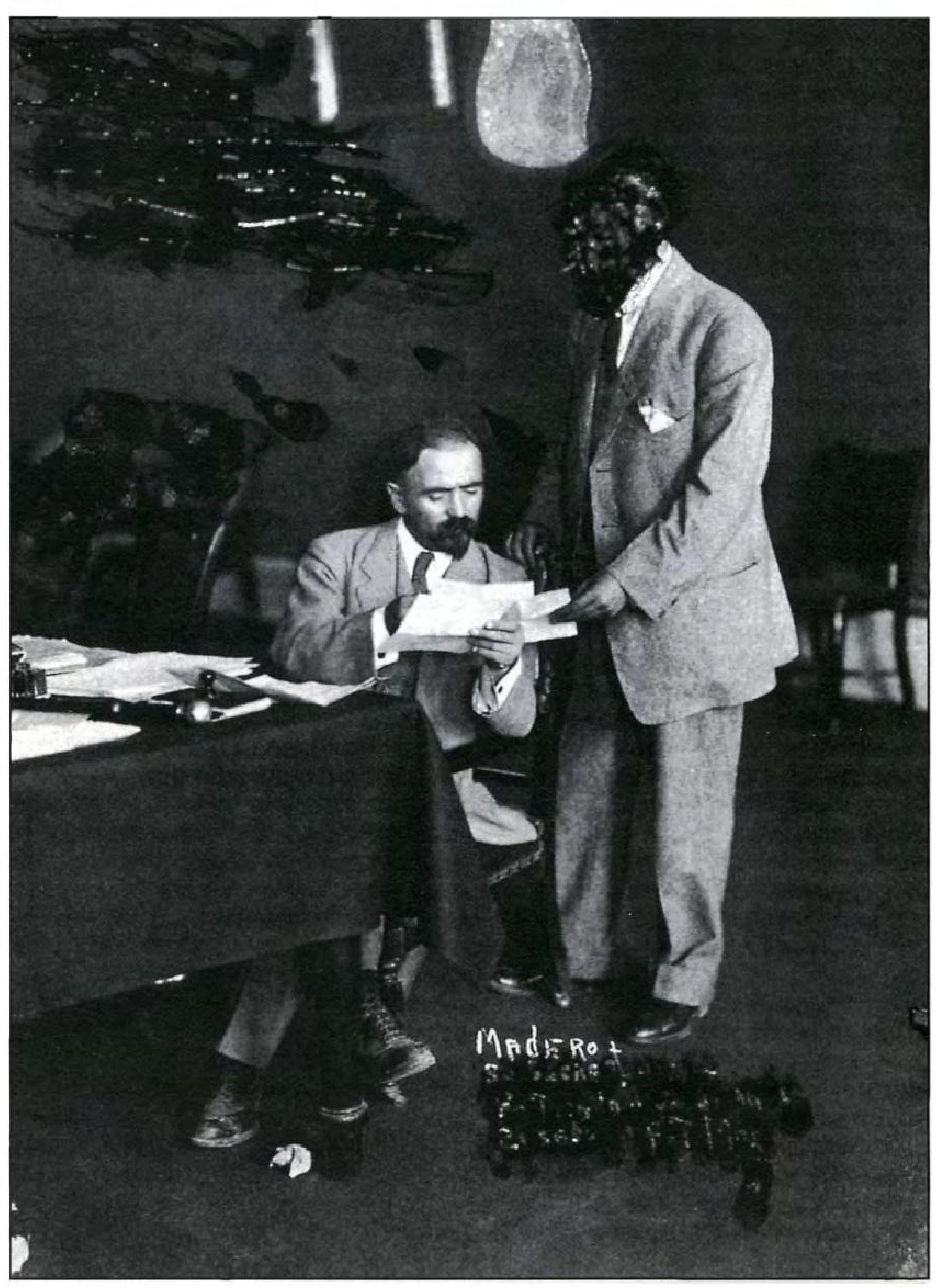


Vinatero. Espiritista. Candidato.

Caricaturas de don Francisco I. Madero, publicadas en *Ypiranga*, núm. 13. México, 1911.

sacarla de la opresión, de la esclavitud y el fanatismo". ¿Cuál opresión? Madero no podía tener dudas. El espíritu de "Raúl" tendría que referirse a la del régimen de Díaz. La lucha contra el dictador no podía ser fácil. Necesitaba de la presencia de un dirigente que estuviera dispuesto al sacrificio. "Raúl" se lo advierte claramente y le hace escribir lo siguiente: "Los grandes hombres derraman su sangre por la salvación de su patria".

Dispuesto a dar su vida por mejorar la condición social de México, y guiado por el espíritu de su hermano, Madero comenzó a desarrollar un programa político, iniciado en 1904, al presentarse como candidato a le presidencia municipal de San Pedro de las Colonias, Coahuila. El fracaso no le hizo perder el ánimo. Publicó un manifiesto en el que denunciaba las "chicanas oficiales" que lo hizo vincularse con grupos opositores al régimen. El interés en la política terrena no lo hizo dejar de lado el más allá. En 1906, al tiempo que se relaciona con Ricardo Flores Magón, participa activamente en el Primer Congreso Nacional Espiritista celebrado en la ciudad de México. Un año después, mientras su actividad política crece, establece contacto con un espíritu más combativo que "Raúl". Se trata de "José", que le dicta párrafos en donde lo incita a la renuncia y purificación, como vía para lograr "algo útil, eficaz y de verdadera trascendencia para el progreso de la patria". Madero



Agustín Víctor Casasola.
Francisco I. Madero en Ciudad Juárez,
1911.

aumenta su correspondencia política con otros opositores. "José" le hace saber que está predestinado a grandes logros, pero le advierte: "la corona la tendrás de todas maneras, pero tus actos en este año determinarán si será de laurel o de espinas". Bajo la guía de "José", comienza a escribir *La sucesión presidencial de 1910*.

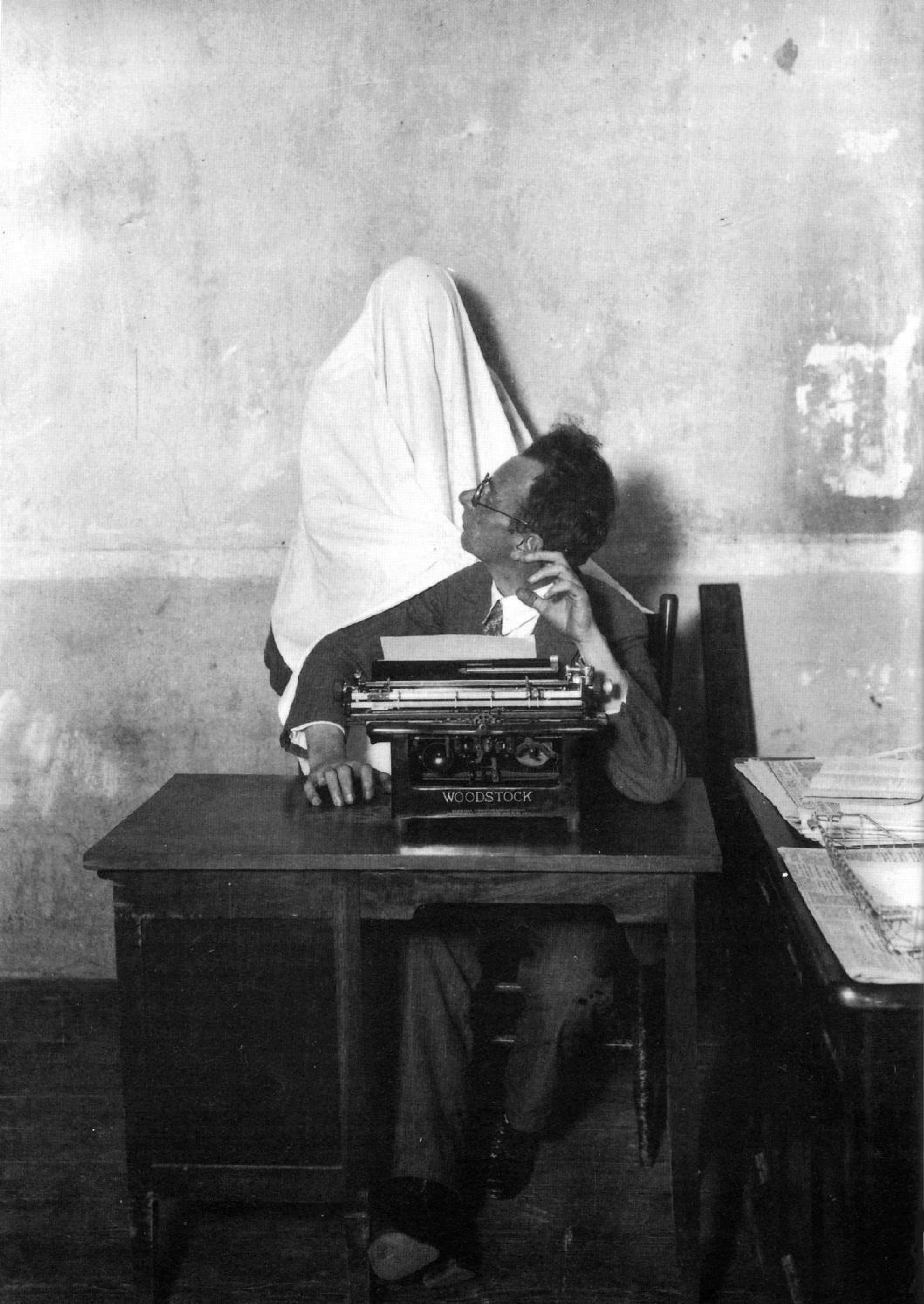
La entrada de lleno al terreno político le hace tener contacto con espíritus más ilustres. En 1908, uno que deja su mensaje bajo la firma B.J. (¿Benito Juárez?) le advierte que la obra iniciada con la publicación de *La sucesión...* tendrá "consecuencias incalculables" para el país. Ha iniciado una vertiginosa carrera política. De ahí a 1910, Madero hace algo nunca visto en México: una campaña presidencial al estilo estadunidense. Organiza mítines en diversas ciudades de la república. En cada una de ellas deja establecido un club antirreeleccionista. Para dar su mensaje de iluminado cualquier lugar es bueno: llega a pronunciar un discurso en el Circo Atayde en Mazatlán. Hay quienes comprueban, como Artemio del Valle Arizpe, que el mensaje de Madero no es sólo político. En un alto de la campaña en Coahuila, el joven Artemio lo ve dar unos "pases" curativos a un borracho. A pesar de su excentricidad, poco a poco deja de ser visto como un "loquito" por la prensa y comienza a ser tomado en serio. A lo largo de la campaña, después de varios actos de boicot por parte del gobierno, Madero se da cuenta de que el cambio en el sistema no puede ser pacífico. Proclama el Plan de San Luis y es seguido por muchos.

¿Cómo nombrar a este nuevo fenómeno de la política mexicana? La terminología del momento no poseía palabras adecuadas para definirlo y acaban por llamarlo con el término anglosajón *leader*. Ya no se trata de la figura de un caudillo como en la tradición del siglo XIX. Su énfasis en la democracia sin cortapisas lo hace una figura distinta y excéntrica ante la opinión pública. Esto lo diferencia radicalmente de los dirigentes ansiosos de poder que ocuparon un primer plano en la política mexicana del siglo pasado.

Quizá la crítica hecha por la prensa a Madero tenía razón. La revolución mexicana necesitó de figuras para concretarse. Fueron caudillos con un carácter pragmático, como Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, quienes consolidaron en el poder al movimiento iniciado en 1910 por un soñador espiritista y médico homeópata. Contra el espiritismo, el carácter terrenal de Carranza. Contra la homeopatía, y su cauteloso método para vencer a la enfermedad, los ataques frontales de Obregón, un agricultor acostumbrado a combatir contra los yaquis. Otro sonorense, Plutarco Elías Calles, llegó a ser la síntesis de esta nueva revolución pragmática que sabía prescindir oportunamente de los ideales y de los espíritus. Era el extremo opuesto a Madero. Sin embargo, hacia el final de su vida, Calles también se dedicó a buscar respuestas en el más allá. Viejo, alejado de la política, y con el peso de un exilio a cuestas, Plutarco quizá dialogó con el espíritu de don Francisco e hizo, como *nosotros*, un recuento de los ideales perdidos en el largo camino andado.

NOTAS

[1] *El Ahuizote*, 5 de agosto de 1911. Pág. 3.
[2] Enrique Krauze e Ignacio Solares han documentado ampliamente este aspecto de la personalidad de Madero. El primero en *Francisco I. Madero: Místico de la libertad*, de la serie *Biografías del poder* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987). El segundo, en la novela histórica *Madero, el otro* (México: Joaquín Mortiz, 1989).


WOODSTOCK

UNA VENTANA AL MUNDO INVISIBLE

Gutierre Tibón

Al oír la palabra espiritismo es muy fácil hacer un gesto de suficiencia y compadecer a los descarriados secuaces de tan evidente superchería; más fácil aún es ignorar la importancia del movimiento espiritista en el mundo. Sólo en Brasil (¿será por la influencia africana?) hay unos diez millones de adeptos a la nueva religión; es decir, la quinta parte de la población.

Su profeta es Allan Kardec, y su biblia *El libro de los espíritus*, que el propio Kardec publicó hace un siglo. En el estado de Goiás, en el centro de la gran nación sudamericana, no lejos de la nueva capital, Brasilia, está surgiendo una ciudad espiritista: Gesualda, en la cual la enseñanza, hasta universitaria, se basará en la doctrina kardequiana. La radio brasileña ha difundido programas con la "voz directa" de los espíritus, mensajes del Más Allá para uso diario del Más Acá.

En México, la difusión del espiritismo es mínima, en comparación con Brasil; sin embargo, la fenomenología observada aquí es de tal importancia que la publicación de los protocolos del Instituto Mexicano de Investigaciones Síquicas debe considerarse como una de las mayores contribuciones de los últimos años a la disciplina parasicológica. Corrobora la realidad de los hechos asentados en los protocolos un extenso grupo de destacados mexicanos, entre los cuales hay dos ex-presidentes de la república; dos candidatos a la presidencia; dos ex-rec-



ESPIRITISMO EXPERIMENTAL

El Libro de los Médiums

GUÍA DE LOS MÉDIUMS Y DE LAS EVOLUCIONES

CONTENIENDO LA ENSEÑANZA ESPECIAL DE LOS ESPÍRITUS SOBRE LA TEORÍA DE TODOS LOS GÉNEROS DE MANIFESTACIONES, LOS MEDIOS DE COMUNICAR CON EL MUNDO INVISIBLE, EL DESARROLLO DE LA MEDIUMNIDAD, LAS DIFICULTADES Y LOS ESCOLLOS QUE SE PUEDEN ENCONTRAR EN LA PRÁCTICA DEL ESPIRITISMO,

CONTINUACIÓN DE

EL LIBRO DE LOS ESPIRITUS

POR

ALLAN KARDEC

Traducido de la 9.ª edición francesa que fué revisada y corregida con el concurso de los Espíritus, y aumentada con gran número de instrucciones nuevas

SEGUNDA EDICION

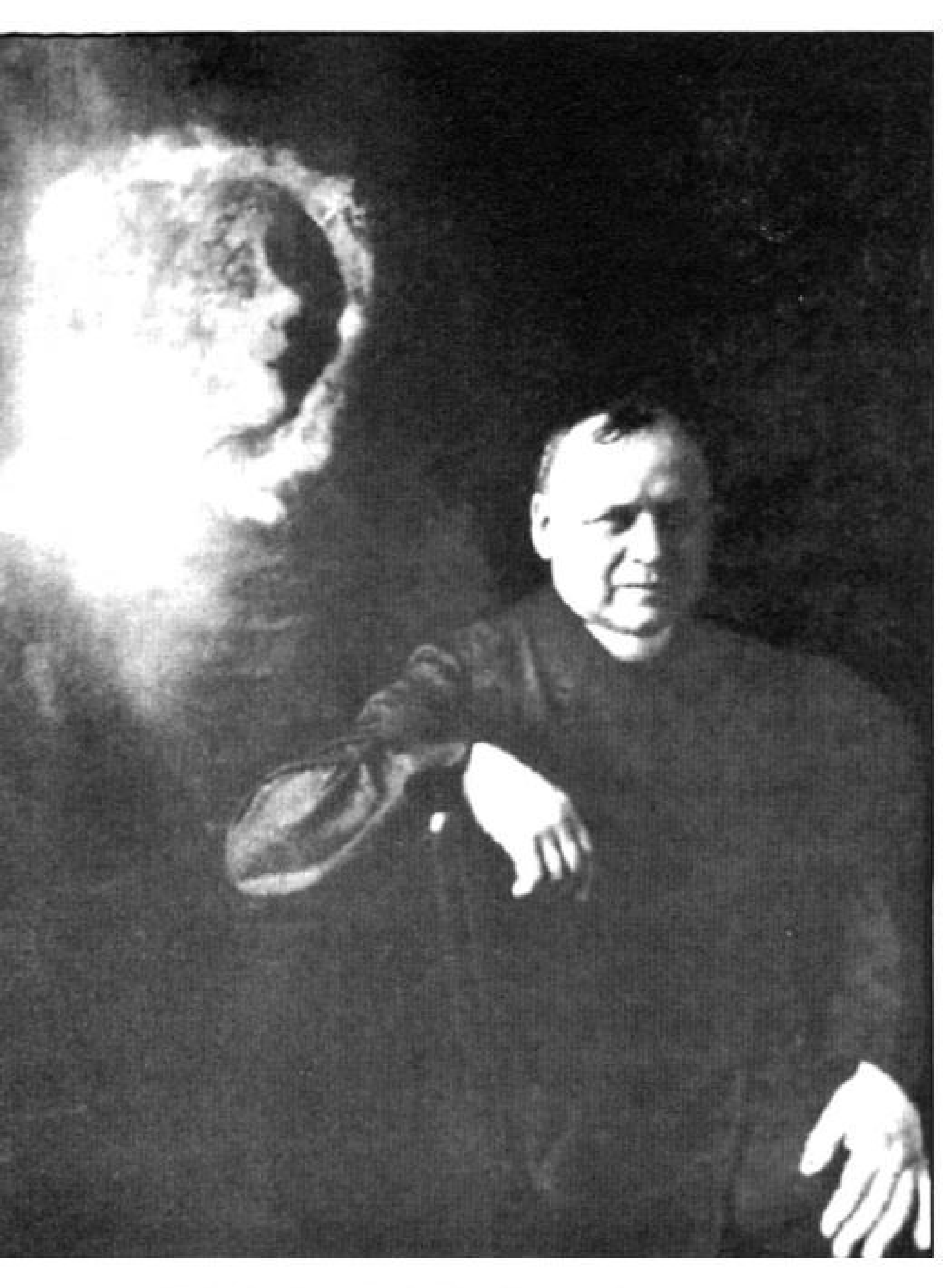
CASA EDITORIAL MAUCCI

Gran medalla de oro en las Exposiciones de Viena de 1903, Madrid 1907, Budapest 1907 y gran premio en la de Buenos Aires 1910

Calle de Mallorca, núm. 166.—BARCELONA

Portadilla de *El Libro de los Médiums. Guía de los médiums y de las evoluciones*, de Allan Kardec.

◂ **Archivo Casasola.** México, ca. 1930. Fototeca del INAH.



El Padre Heredia habla (!?) con el espíritu de
Madame Roland. Filadelfia, EU.
Foto del libro *Fraudes espiritistas*: Montevideo, 1945.

tores y un ex-secretario de la Universidad Nacional; tres ministros de la Suprema Corte de Justicia, veinticuatro médicos, veintiséis abogados, cinco ingenieros. Debido a su testimonio imparcial y a su respaldo moral, la realidad de los fenómenos observados en México no puede ponerse en duda. Su interpretación es otra cosa; pertenece a los especialistas en este campo tan complejo.

• Desde 1942 me había enterado de las reuniones de Tlalpan, en que aparecían fantasmas con toda la apariencia de vida y llegaban aportes a través de muros macizos y puertas cerradas. Mis informantes eran dos jóvenes médicos, hijos del insigne urólogo húngaro Von Lichtenberg: Alejandro y Francisco. Ambos creían en la posibilidad de fraude frente a lo increíble de los fenómenos; también pensaban que sus padres —asiduos participantes en las sesiones espíritas— podían ser víctimas de alucinaciones colectivas. Supe, varios años más tarde, que el director del círculo era el ex-senador michoacano Rafael Álvarez y Álvarez, y un día le visité, para manifestarle mi deseo de asistir a los trabajos. Don Rafael no me admitió luego: tenía que pedir la autorización de los "seres". En el curso de los años, se había convertido en un espiritista ortodoxo. Parece que el guía del círculo en el Más Allá, el doctor Enrique del Castillo (un médico mexicano del siglo pasado) no se opuso a mi incorporación.

• En otoño de 1941, leí en la revista neoyorquina *Newsweek* un artículo sobre personajes "olvidados". [La revista] mencionaba a Plutarco Elías Calles. Del antiguo "Jefe Máximo" de la Revolución Mexicana afirmaba que, a raíz de su regreso a México, después del largo exilio estadunidense, estaba convirtiéndose al catolicismo, por obra de un sacerdote de la Compañía de Jesús: don Carlos María de Heredia. Añadía *Newsweek* que el renombre universal del jesuita Heredia se debía a su controversia con Sir Arthur Conan Doyle, en que demostró irrebatiblemente al padre de Sherlock Holmes que el espiritismo es un conjunto de trucos y de alucinaciones.

¡El general Calles, promotor de la lucha entre el Estado y la Iglesia, dejaba de ser lobo y se volvía una mansa oveja de la grey cristiana! Me pareció extraordinario. Al encontrarlo, un domingo de ese mismo otoño, le pregunté si la noticia de *Newsweek*, que entre tanto había sido reproducida por la prensa diaria de México, correspondía a la verdad.

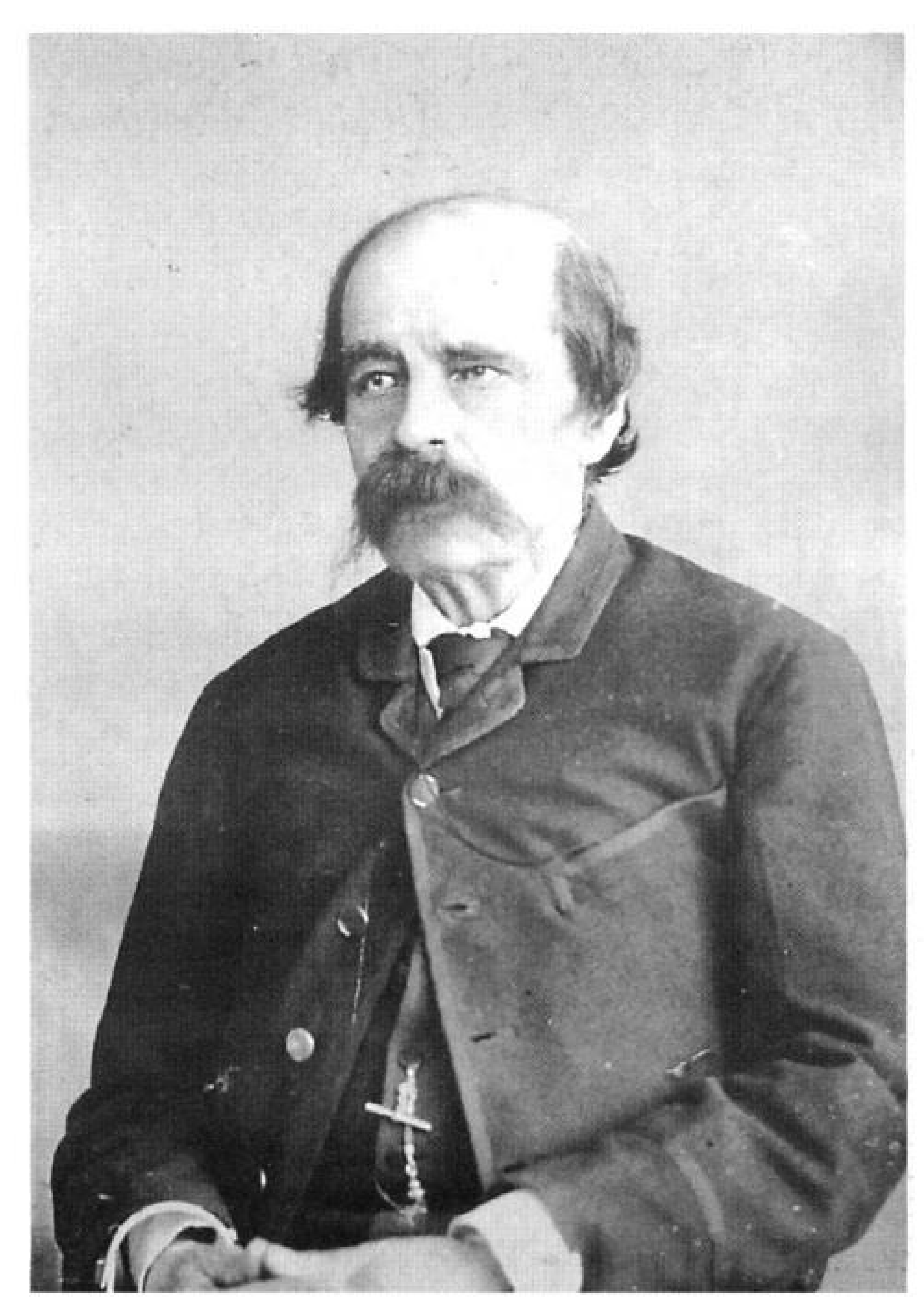
Mi pregunta pareció divertir mucho al general. Carraspeó, me dio una manotada

cordial en el hombro, y me dijo algo que me dejó perplejo: "Confidencialmente, amigo, muy confidencialmente, le digo que hay que invertir los términos. Soy yo quien está convirtiendo al padre Heredia".

Volví a ver al general Calles en forma de fantasma, varios años después de su muerte, en las sesiones del Instituto Mexicano de Investigaciones Síquicas. Dos veces se iluminó bastante para que yo pudiera reconocer la inconfundible fisonomía del caudillo: amplia la frente, los ojos pequeños, las cejas hirsutas, el bigote menudo, el mentón voluntarioso. Me saludó con una palmada en la espalda. También reconocí su voz: tenía la misma aspereza. Antes de hablar tosía ligeramente, como acostumbraba hacerlo en vida.

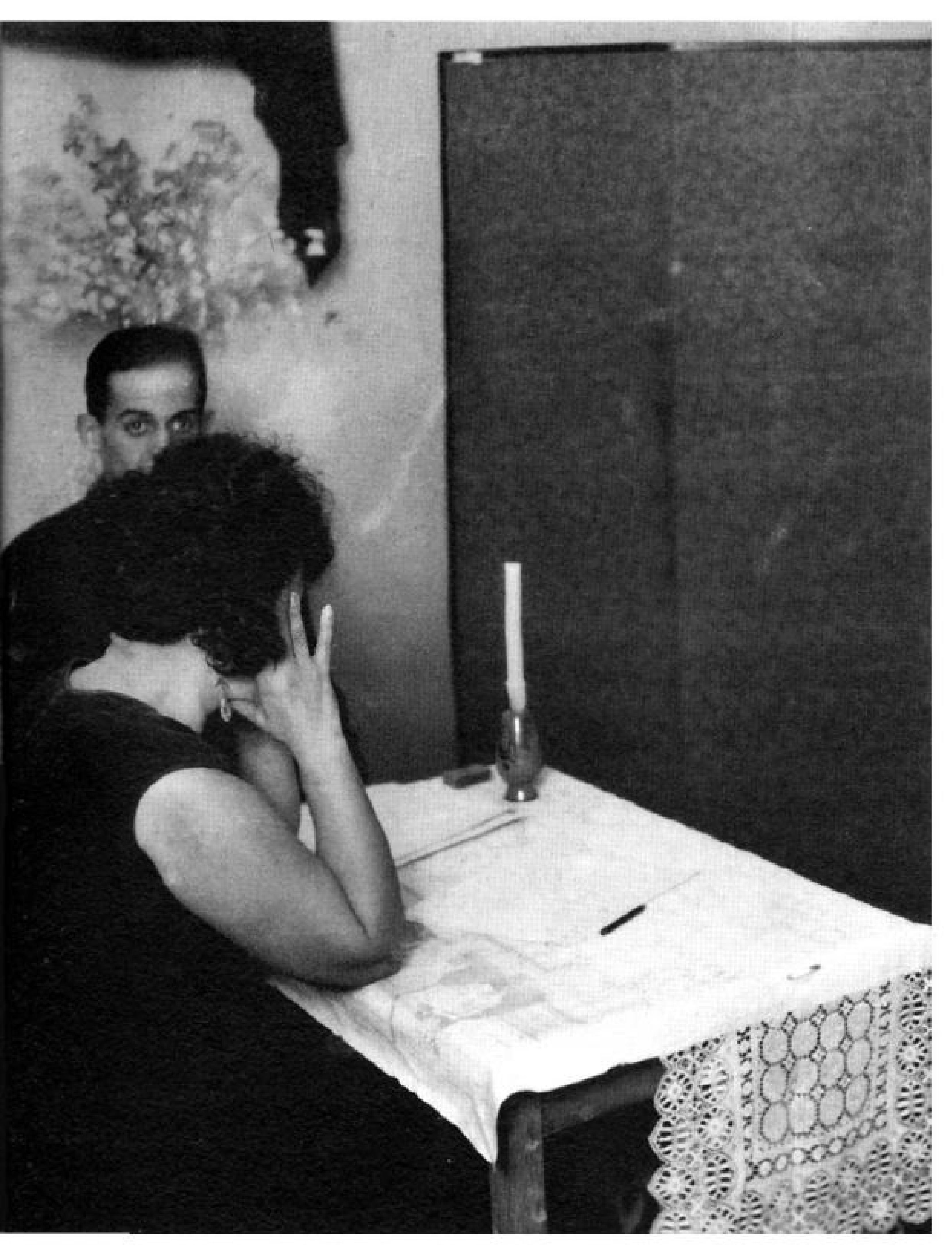
- Aquella noche memorable se materializó otro espíritu guía del círculo: el médico oriental llamado maestro Amajur; y no sólo se mostró al padre Heredia con toda claridad, sino que también vertió agua en un vaso, la saturó de fluido magnético y se la dio a beber. Luego apareció el fantasma de la hermana María de Jesús e iluminó su rostro de manera especial, ante el asombrado presbítero; por fin se presentó el doctor Enrique del Castillo, rodeado por muchas pequeñas luces. Éstas levitaron al médium con todo y silla —lo que equivale a levantar un peso de casi 100 kilos— y silenciosamente lo dejaron en el otro extremo del cuarto de levitación. El fenómeno se verificaba por vez primera. Tuve la suerte de asistir a su repetición, más tarde, y vi literalmente volar al médium a dos metros de altura.

- "Volaban en la oscuridad completa sin chocar contra las paredes, y de cuando en cuando sus alas me rozaban con infinita suavidad en la frente, en la mano, en la rodilla. ¿Qué podían ser? Murciélagos. Sí, murciélagos amaestrados".



El Señor General Refugio I. González.
Fundador y propagador de la Filosofía Espírita en la República Mexicana. Retrato publicado en *La Ilustración Espírita*. México, septiembre de 1892.

Esta impresión tuvo doña Hortensia Torreblanca, hija del general Calles, durante la primera sesión de efectos físicos a que asistió. Yo tuve una sensación análoga: la de mariposas gigantes. No oía su aleteo ni percibía el más leve movimiento de aire. El roce era delicado, casi etéreo, y a pesar de ello me sentí embargado por una turbación incontrolable. Hay que decir que mis manos estaban sujetas a la cadena por otras dos. A mi izquierda se encontraba un veterano del círculo, personaje anodino, y el contacto prolongado de su mano me molestaba. A ratos repetía, en voz baja, unas palabras que me sonaban como el lema de cierta compa-



Archivo Casasola.
Sesión espírita. México, ca. 1925. Fototeca del INAH.

ñía eléctrica. A mi derecha se hallaba una dama muy agradable. A pesar de su pelo gris tenía un temperamento juvenil y de sus dedos bien formados manaba un rico fluido de femineidad.

Convendría hacer un análisis de los pensamientos de un "él" y de una "ella" que el azar de una sesión mediúmnica liga con un apretón de manos de dos horas, en las tinieblas absolutas. Cuando se presenta un fenómeno: una fosforescencia, un perfume, un soplo de aire fresco, es inevitable un intercambio de impresiones en forma de un apretón más fuerte de la mano. Raudales de simpatía pasan de un corazón a otro, a través de brazos, pulsos y dedos. Cuando se acerca un fantasma, es un estremecimiento, una solidaridad en la emoción, un inefable calor que se produce entre "él" y "ella".

• Mi primer contacto físico con el ectoplasma me produjo una sensación desagradable, por la humedad tibia, gelatinosa, de los dedos materializados. Vemos en el centro del círculo una nebulosa, una fosforescencia difusa, muy pálida. Poco a poco se condensa. La luminosidad, en dos o tres puntos, aumenta. Distinguimos, primero con dificultad, algo que se parece al fantasma tradicional, envuelto en una sábana blanca.

—Es el maestro Amajur. Bienvenido, maestro.

El fantasma está enfrente de mí y me saluda inclinándose ligeramente. Luego, me bendice con un ademán que se parece más al de un cura que al de a un sacerdote oriental. ¿Qué hago? También le saludo, y le suplico que se acerque más. Amajur me complace: ahora su cara está a unos veinte centímetros de la mía. El punto más luminoso del fantasma es su mano derecha, pequeña como la de un niño, pero se diría que está apenas esbozada; tiene los dedos inmóviles. La substancia de esa mano es como cristal de roca, verdoso, o como una gelatina verde pálido salpicada de granos fosforescentes. De ella sale interrumpidamente un vapor blanco, como una combustión fría, y ese vapor tiene un olor peculiar de ozono.

Se trata de algo vivo, real como nosotros. Se acerca amistosamente y me complace iluminando su rostro. Amajur tiene la tez



Archivo Casasola. Fototeca del INAH.
México, ca. 1935.

morena, roma la nariz y es de barba negra, puntiaguda. Sus ojos redondos, brillantes, con la córnea blanquísima, están enteramente abiertos; su expresión es serena y bondadosa, pero la mirada es fija, como la de un sonámbulo. Ahora se acerca más, y la tela áspera de las mangas de su albornoz roza mis mejillas y mi boca. ¿Qué quiere de mí? Ajá, ponerme un clavel en el ojal. Lo hace con desenvoltura, en un instante.

—Gracias, maestro.

Aunque mis piernas sobresalgan y mis pies se adelanten para explorar, no encuentran resistencia; es como si el fantasma fuera corpóreo sólo en la parte superior. Amajur se eleva verticalmente y desaparece en la oscuridad.

Se enciende la luz. Nos miramos los unos a los otros, todavía embelesados por lo que acabamos de ver. Estamos otra vez en el Más Acá; pero aquello no fue alucinación. En el ojal de mi solapa está puesto, impecablemente, un clavel encarnado.

Fuente: *Una ventana al mundo invisible.* [Protocolos del Instituto Mexicano de Investigaciones Síquicas.] México: Antorcha, 1960.



Archivo Casasola.

Magnetizador. México, ca. 1925. Fototeca del INAH.

DE AMULETOS, RETRATOS Y MAGIA

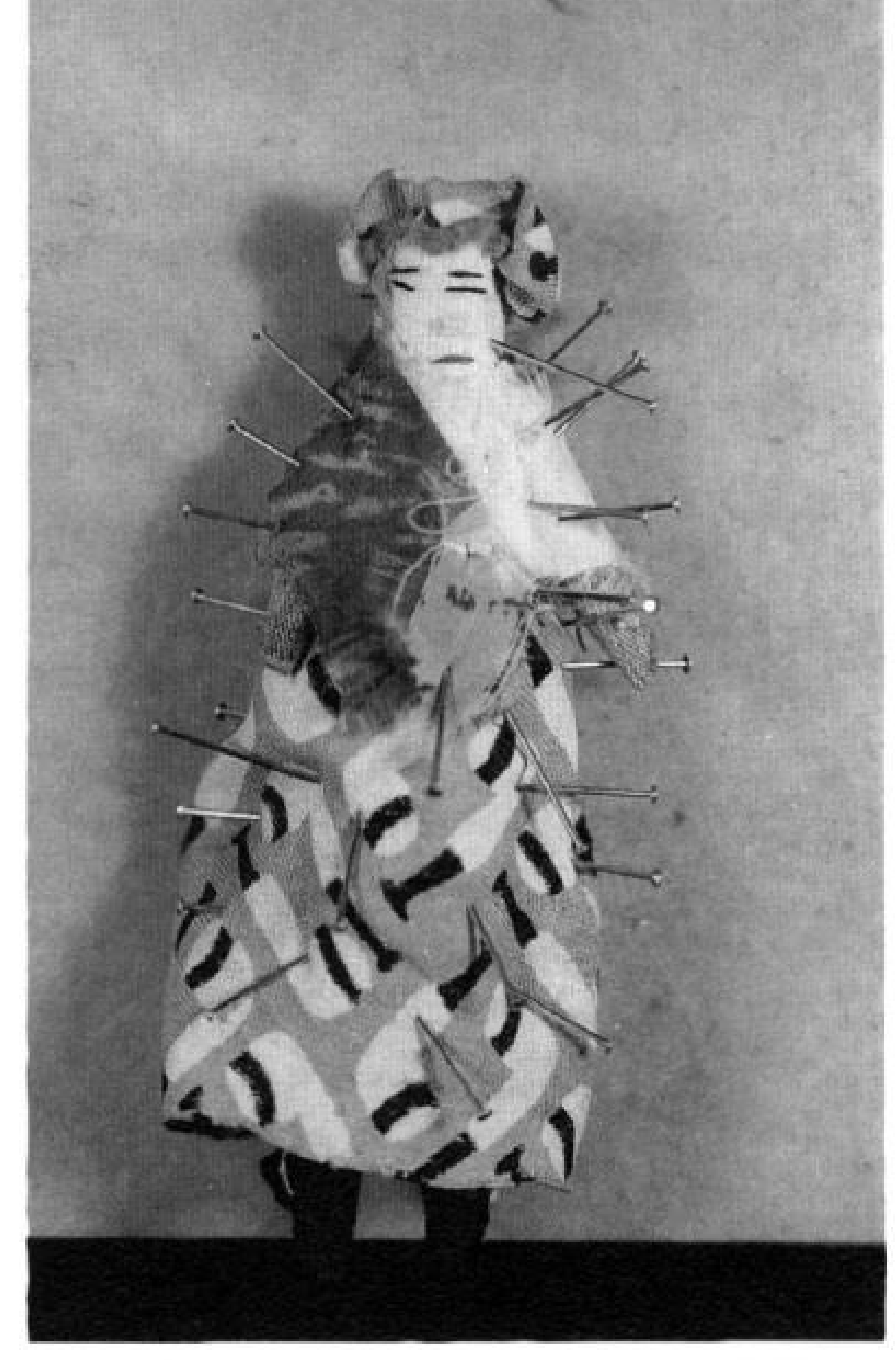
Georgina Rodríguez Hernández

Pues me priva la ausencia de tu trato,
En pago ¡ay Dios! de mi perdida calma
Dale a una triste loca tu retrato.
Dolores Guerrero[1]

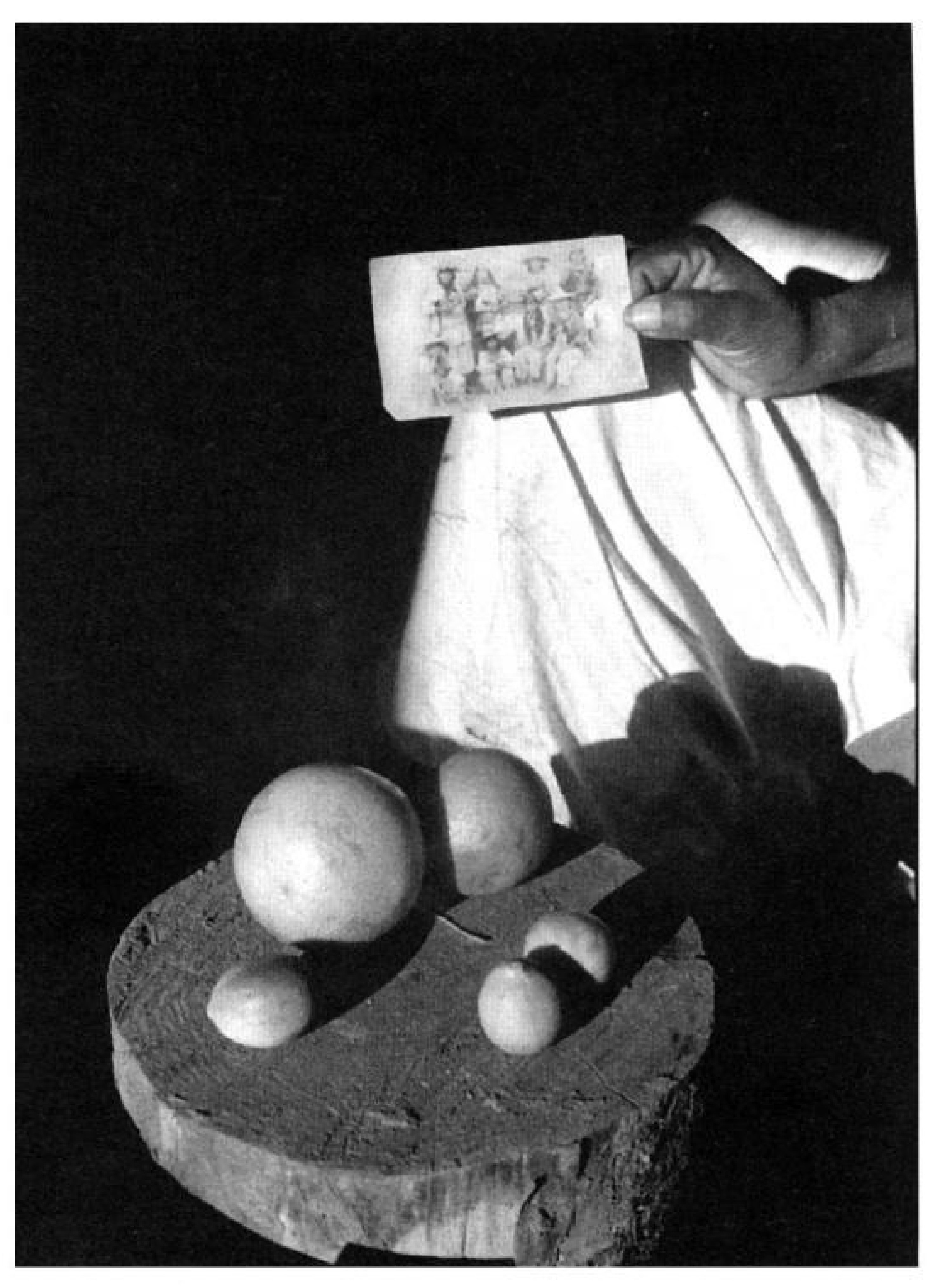
En las cosmopolitas ciudades decimonónicas, el retrato fotográfico canalizó arcaicas formas de devoción y culto a través de la imagen de nuestros seres queridos, al relacionarlos e identificarlos con recuerdos y sentimientos amorosos.

Pero ¿en qué momento la química de las pasiones se transmutó en la química de las imágenes? ¿En qué momento el fervor amoroso, proyectado en el retrato fotográfico, hizo posible el hechizo, para bien o para mal, del ser amado? Retratos amarrados, retratos enterrados, retratos traspasados por agujas son algunas de las prácticas a las que seguimos recurriendo después de más de un siglo. ¿Cuál fue, pues, el origen de estos ritos?

Para la magia, desde sus formas más arcaicas, todas las cosas hechas a imagen y semejanza del ser humano están animadas, y por lo tanto dotadas de sentimientos de repulsión y atracción. La magia cree en un mundo en que los hombres y las cosas se pueden influir a distancia, mutuamente, y los símbolos pueden hacer suyas las propiedades de los objetos-sujetos simbolizados; en este mundo cabe la imploración y la exigencia. La fotografía, creó a su vez, un mundo de imágenes como nunca antes se había visto, y desde entonces, todo



Archivo Casasola. Fetiche. México, ca. 1930. Fototeca del INAH.



Pablo Ortiz Monasterio. *La foto de los antiguos.* México, 1989.

testimonio fotográfico se convirtió en testimonio de "realidad". Sólo lo que se ve en una fotografía puede aceptarse como verdadero. ¿Qué mejor objeto, para la magia, que la fotografía de la persona a quien se quiere "trabajar"?

En las sociedades con una vida espiritual antigua, la fotografía produjo un oscilante sentimiento maléfico-bienhechor. Para los indígenas norteamericanos, era común creer que cualquier retrato —fuera dibujo, pintura o fotografía— los privaría de una parte de su espíritu, resultando en enfermedad e incluso en muerte.[2] En 1874, el famoso fotógrafo W. H. Jackson escribió en sus diarios su experiencia con los *utes*:

"Fuimos recibidos en circunstancias dignas y conducidos a un *tepee* para la ceremonia de fumar la pipa. Después se nos informó gentilmente que no habría fotografías. Los curanderos *ute* habían dicho: «No bueno»". [De los cuatro *utes* que Jackson ya había fotografiado, tres habían muerto y el otro yacía enfermo].[3]

A Ben Wittick, otro fotógrafo reconocido por su trabajo en el suroeste norteamericano, especialmente por sus retratos de los indígenas de Nuevo México y Arizona, le aconsejaron los *hopis* que no fotografiara y ni siquiera fuera testigo de la Danza de la Serpiente:"No has sido iniciado. La muerte [te] vendrá de los colmillos de nuestros pequeños hermanos".[4]

Sin hacer caso a la advertencia del Sacerdote Serpiente, Wittick hizo arreglos para estar en la ceremonia y tomar fotografías. Doce años después de la profecía, en 1903, al intentar atrapar una serpiente para regalársela a unos amigos *hopis*, Wittick fue mordido por ella y murió a causa de su veneno.

Pero este sentimiento hacia los "cazadores de sombras" no fue el único entre los indígenas norteamericanos. En 1853, John Mix Stanley, pintor y fotógrafo oficial de la expedición para el ferrocarril en Montana, tuvo una experiencia muy diferente. De acuerdo al testimonio de Isaac I. Stevens, jefe de la expedición, los *siksika* o *blackfoot*, fotografiados por Stanley, se mostraron: "asombrados y deleitados al ver su imagen surgir por la acción directa del sol. Ellos, que veneraban al sol, creyeron que Mr. Stanley estaba inspirado por su divinidad, y de este modo, a sus ojos, se

convirtió en un gran curandero".[5]

Lo que haya pasado con nuestros indígenas es algo que está por investigarse, pero no dudo que hayan compartido los mismos sentimientos ambivalentes de sus hermanos norteamericanos. Carl Lumholtz describe un momento significativo entre los huicholes, creyentes en *Tayau*, el Padre Sol: "Finalmente, tuve la oportunidad de fotografiar el templo y algunas gentes. Mientras acomodaba mi cámara sobre el tripié, dos indios, cada uno cargando una vela encendida, vinieron y se arrodillaron a cada lado del aparato, como si éste fuera un santo a quien ellos veneraran".[6]



Anónimo. Concurso escolar de ofrendas. Guerrero, México, ca. 1942.

A lo largo del siglo pasado y debido al cambio de actitud que la ciencia otorgaba a prácticas antes sólo concebidas en el terreno de la herejía, la sociedad "leída y escribida" entretenía sus tardes con la realización de sesiones de "magnetismo animal" o *mesmerismo*,[7] además de toda una suerte de divertimentos relacionados con la magia y el "más allá".[8] Pero, en 1861, comienza lo que pronto se convertiría en ciencia, filosofía y religión: el periódico francés de la ciudad de México anunciaba al precio de 20 reales, y con lecturas en el gabinete del Sr. Devaux, el libro *Le Bon Dieu en voyage*, "dictado por un espíritu a la médium Madame Marie de B...".[9]

Ya entrado el siglo XX, las sesiones de "magnetismo" o hipnotismo, y el "boom" del espiritismo, propiciarían un ambiente abierto a estas prácticas, que también se prestaría a la representación burda y chacotera. El medio "científico" para comprobar la experimentación y existencia de todos estos fenómenos fue la fotografía.

La sociedad mexicana cuenta hasta la fecha, con un "rico tesoro de técnicas mágicas formado con aportaciones de las culturas indias, negras y occidental".[10] En el conocimiento popular, la explicación y resolución de muchos fenómenos siguen profundamente enraizados en la magia, y el retrato fotográfico sigue canalizando la devoción y el culto a nuestros seres queridos. La tradición de poner el retrato del difunto en la ofrenda de muertos, no sólo le recuerda al espíritu su camino hacia ella, sino que permite a los deudos departir con



Archivo Casasola. *La Cubana.*
México, ca. 1925. Fototeca del INAH.

ellos y olvidar su ausencia.

El pensamiento mágico radica en dos principios elementales: el homeopático, en el que lo semejante produce lo semejante, y el simpatético, en el que las cosas que alguna vez estuvieron juntas siguen, aunque separadas, influyéndose mutuamente. Estos dos principios se cumplen en los retratos fotográficos, más allá de cualquier razonamiento semiótico o artístico. Son los usos cotidianos, en todo caso, los que le asignan sus significados. Seguramente, y muchísimos años antes de que Barthes lo escribiera, no pocas brujas, hechiceras y zahorinas mexicanas, descubrieron que "el aire" de los retratos fotográficos, "esa cosa exorbitante que hace inducir el alma bajo el cuerpo"[11], bien podría sustituir la engorrosa tarea de conseguir un mechón de cabellos o de enterrar tres ajos en el lugar donde orinara el ser amado.[12]

La fotografía, la imagen de la luz sobre sustancias químicas sensibles a ella, tiene para muchos hasta la fecha un cierto misterio mágico, no sólo en su significado, sino en su proceso. Esta relación, presente desde sus orígenes (alrededor del siglo IV, cuando magos y alquimistas investigaban fenómenos relacionados con la luz y las imágenes[13]) se liga a la idea de Christoph Adolph Balduin, alquimista alemán de finales del siglo XVII, quien pensaba que destilar substancias luminescentes traería como resultado el *Weltgeist* o Espíritu del Mundo.[14] Desde entonces y hasta la formal presentación del daguerrotipo en París, en 1839, la fotografía cambió no sólo la percepción y la mirada sobre las cosas, sino nuestra relación afectiva y espiritual con las imágenes. Los retratos fotográficos de nuestros seres queridos son los objetos de orden mágico que se insertan en nuestra vida cotidiana. Si alguna duda nos queda, veámos simplemente a quién traemos en la cartera.

NOTAS

[1] "Mándame tu retrato", poema de Dolores Guerrero publicado en: *El Año Nuevo. Periódico Semanario de Literatura, Ciencias y Variedades.* México: 1865. vol. I, p. 153.

[2] J. Broder. *Shadows on Glass: the Indian World of Ben Wittick.* Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1990. p. 24.

[3] W. H. Jackson. *Time Exposure. The Autobiography of William Henry Jackson.* New Mexico: UNM, 1986. p. 226.

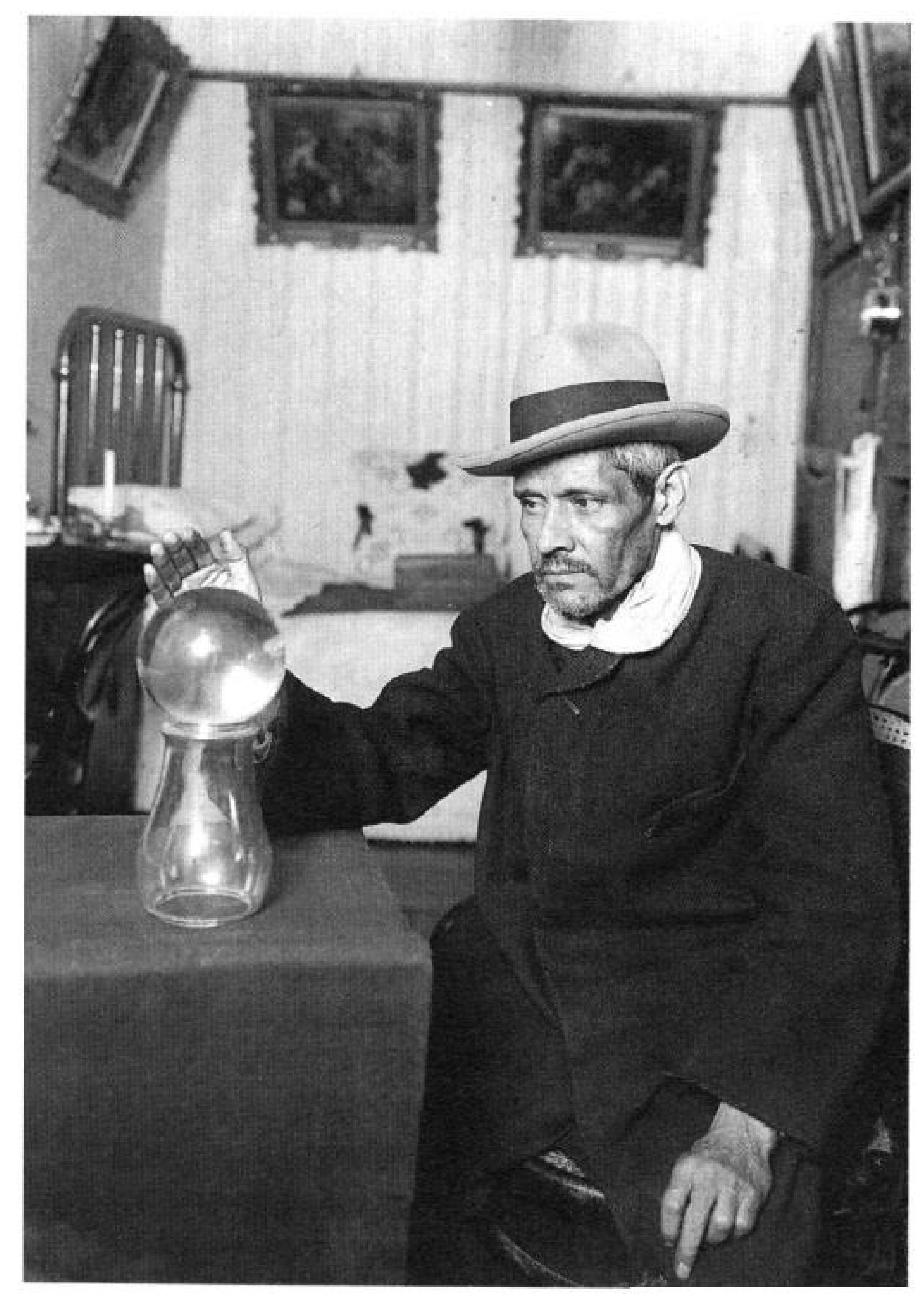
[4] J. Broder. *op. cit.*, p. 36. La autora tomó la cita de G. Wickstrom. "The Town Crier: Valuable Pioneer Pictures May Repose in Home of Famous Photographer's Son" *Rock Island Argus*, July 1942.

[5] T. Robotham. *Native Americans in Early Photographs.* Cal.: Thunder Bay Press, 1994 p. 12.

[6] C. Lumholtz. *Unknown Mexico. Explorations in the Sierra Madre and Other Regions, 1890-1898. vol. II, New York:* Dover Publication, 1987. p. 51.

[7] Práctica inventada por el doctor austríaco Franz Anton Mesmer (1734-1815), que inducía un estado hipnótico a través de la influencia, conocida como magnetismo animal, de una persona sobre la voluntad y el sistema nervioso de otra. Una vez que ésta despertaba del trance, relataba su experiencia como un "desprendimiento del alma del cuerpo". Una de las primeras críticas a estas sesiones la escribe J.M. Ramírez en: "Las ilusiones son de todos los tiempos". *El Año Nuevo...* pp. 258-261.

[8] Este "espíritu" se advierte en las populares publicaciones del *Calendario de la Madre Matiana de 1857*, ilustrado con cuadros de una "comedia de magia" muy exitosa en México y en España; el *Calendario Mágico y de Suertes*, con juegos de salón, en las ediciones de 1863, 1864 y 1865, o el *Calendario de Duendes y Aparecidos de 1865*, ilustrado con cuentos. Para un estudio de éstos y otros calendarios véase: I. Quiñonez. *Mexicanos en su tinta: calendarios.* México: INAH, 1994.



Archivo Casasola. La bola de cristal. México, ca. 1915. Fototeca del INAH.

[9] *L'Estafette des deux Mondes.* México. Mardi 1er Octobre, 1861.

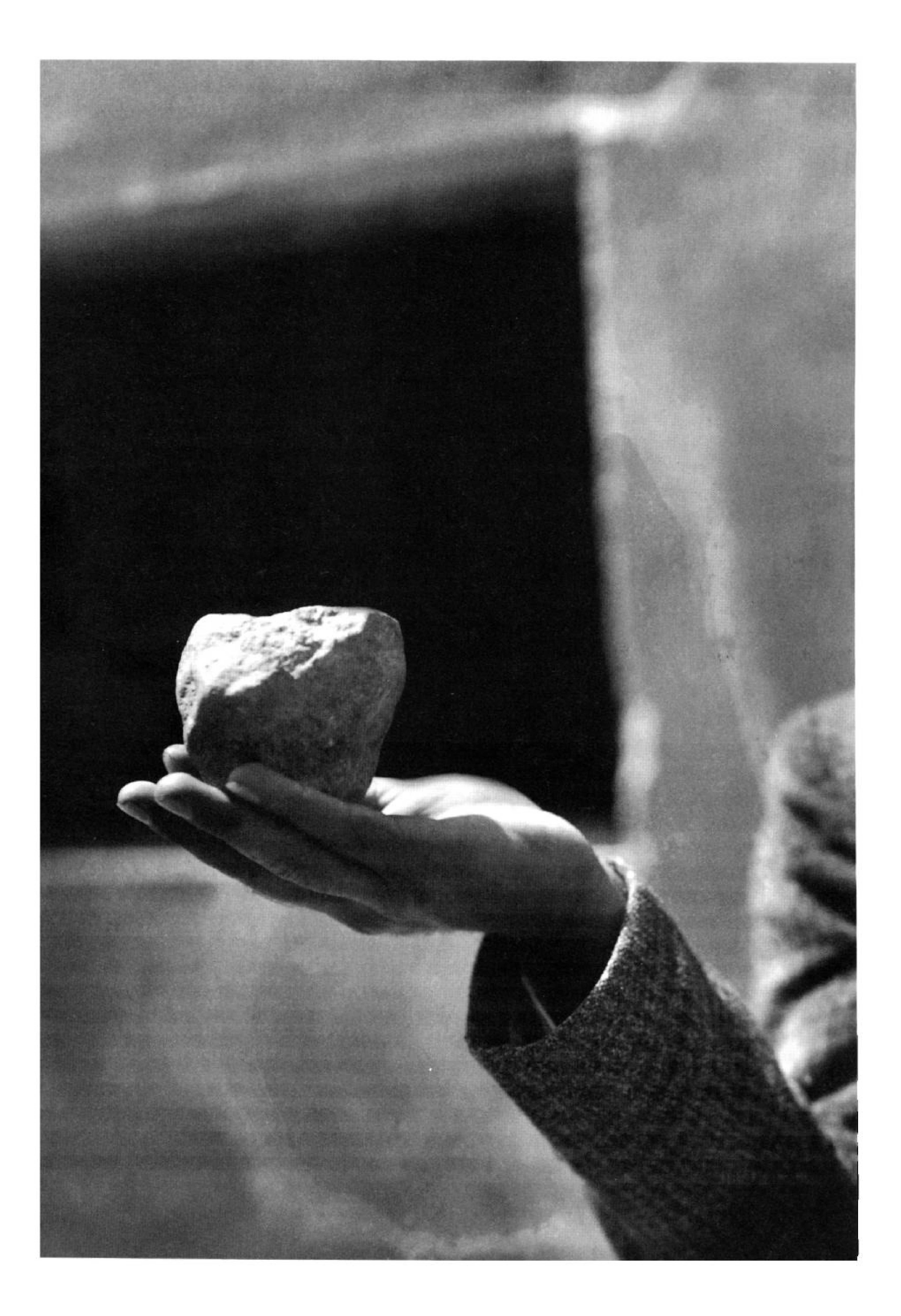
[10] L. González y González. *La magia de la Nueva España*, "Ilustración y magia". Obras Completas, vol. III. México: Clío-El Colegio Nacional, 1996. pp. 77-78.

[11] R. Barthes. *La cámara lúcida.* Madrid: Paidós, 1991. p. 183.

[12] L. González y González. *op. cit.*, p. 80.

[13] C. Jurado. *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio.* México: UNAM, 1974. pp. 18-27.

[14] B. Newhall. *The History of Photography.* New York: MOMA, 1982. p. 10.



PIEDRAS SOBRE EL TEJADO:
LOS DÍAS DE JOAQUÍN VELÁZQUEZ

Horacio Muñoz

5 de mayo de 1938. ***En la primera plana de* La Prensa *se da la noticia: "Desconcertante caso de telequinesia descubierto en la colonia Portales. «Niño Prodigio» que tiene un asombroso poder de atracción. Al influjo de su pensamiento llueven piedras, vuelan objetos, se cumplen los más increíbles caprichos y se alivian necesidades".***

El niño se llama Joaquín Velázquez y vive, con su familia, en las calles de Héroes de Churubusco, en el número 43. Según la versión de los vecinos que recogen el reportero Miguel Gil y el fotógrafo Miguel Casasola, quienes se trasladan hasta allá en pos de la primicia, el infante provoca los fenómenos psíquicos porque tiene oculta una "varita mágica" con la que obtiene cuanto se propone, por el simple mandato de su voluntad. En su casa, una "casa encantada", las vidrieras no existen, pues se rompen a su paso; los focos se apagan, las botellas se estrellan, los muebles danzan y el dinero cae desde los techos: "todo es cuestión de pedir".

Entrevistado el día anterior en su humilde hogar, el señor Baldomero Velázquez, padre del niño milagroso, dijo a los periodistas que no quiere publicidad para el asunto porque "hay mucha gente vulgar que puede hacer interpretación a su albedrío". Les informó que hace más de un año que se presentan esos raros fenómenos, los cuales ya son del conocimiento de las autoridades civiles. Que él se entrevistó con el procurador de justicia del Distrito Federal y que su esposa se acercó al arzobispo de México para darles a conocer el caso. El insólito asunto llegó incluso a oídos del padre Carlos Heredia, quien mandó llamar a su casa al chiquillo y manifestó que, en los treinta años que tiene de estudiar esta clase de fenómenos, no había visto cosa semejante. Ante el llanto de la madre, el padre Heredia, "respetabilísimo sabio cuya fama y celebridad ha traspuesto los océanos, pues como se sabe, derrotó a Conan Doyle", y quien se ha dedicado a desmentir las verdades del espiritismo, le dijo: "No, hija, esto no es para llorar; es para ver lo que Dios hace".

Se supo asimismo que el padre Heredia relacionó a la familia con el doctor Quevedo Mendizábal y que, al estar en el consultorio del galeno, "comenzaron a

◂ **Miguel Casasola.** *Piedra que cayó del cielo.* Ciudad de México, colonia Portales, mayo de 1938.



Miguel Casasola. Las manos del niño telequinético son entintadas para la prueba. Ciudad de México, 1938.

bailar las bancas y las escupideras". Quevedo a su vez los puso en contacto con el doctor Manuel Guevara Oropeza, quien, luego de examinarlo detenidamente, declaró que no podía hacer curación alguna en el hijo varón de los Velázquez. Inexplicables, sin cura, dudosos, los poderes mentales de Joaquín daban así motivo para una controversia de carácter científico: ¿telequinesia o mitomanía?

El niño retratado por Miguel Casasola es un niño espigado, de cara larga, con los ojos grandes y la mirada fija. Utiliza unos grandes espejuelos con arillos de goma. Su aspecto "no es repulsivo, pero su físico invita a la investigación". Su madre lo mantiene escondido porque se ha convertido en un sufrimiento. Una vecina inmediata, barda de por medio, los ha llamado brujos, los ha insultado, los ha llevado al menos siete veces a la delegación. En alguna ocasión, ante los reiterados insultos de dicha mujer, el niño hizo llover piedras sobre su tejado y que su trastero se tambaleara hasta caer al suelo.

"—En esa vez, ¿pensaste que deberían caer piedras sobre la casa de la vecina que insultaba a tu mamacita?

"—Sí— contesta con seguridad

"—¿Y cuando vuelan los objetos no sientes miedo?

"—Tampoco...

"—¿Qué crees que sea esto?

"—Pos quién sabe..."

6 de mayo de 1938
Luego de darse a conocer la noticia en La Prensa, aumenta el número de curiosos que se agolpan a las puertas de la "casa encantada" para conocer al "niño prodigio", el cual será objeto de un profundo estudio por parte de un grupo de prominentes médicos, quienes resolverán si se trata de un simple mitómano o de un ser extraordinario.

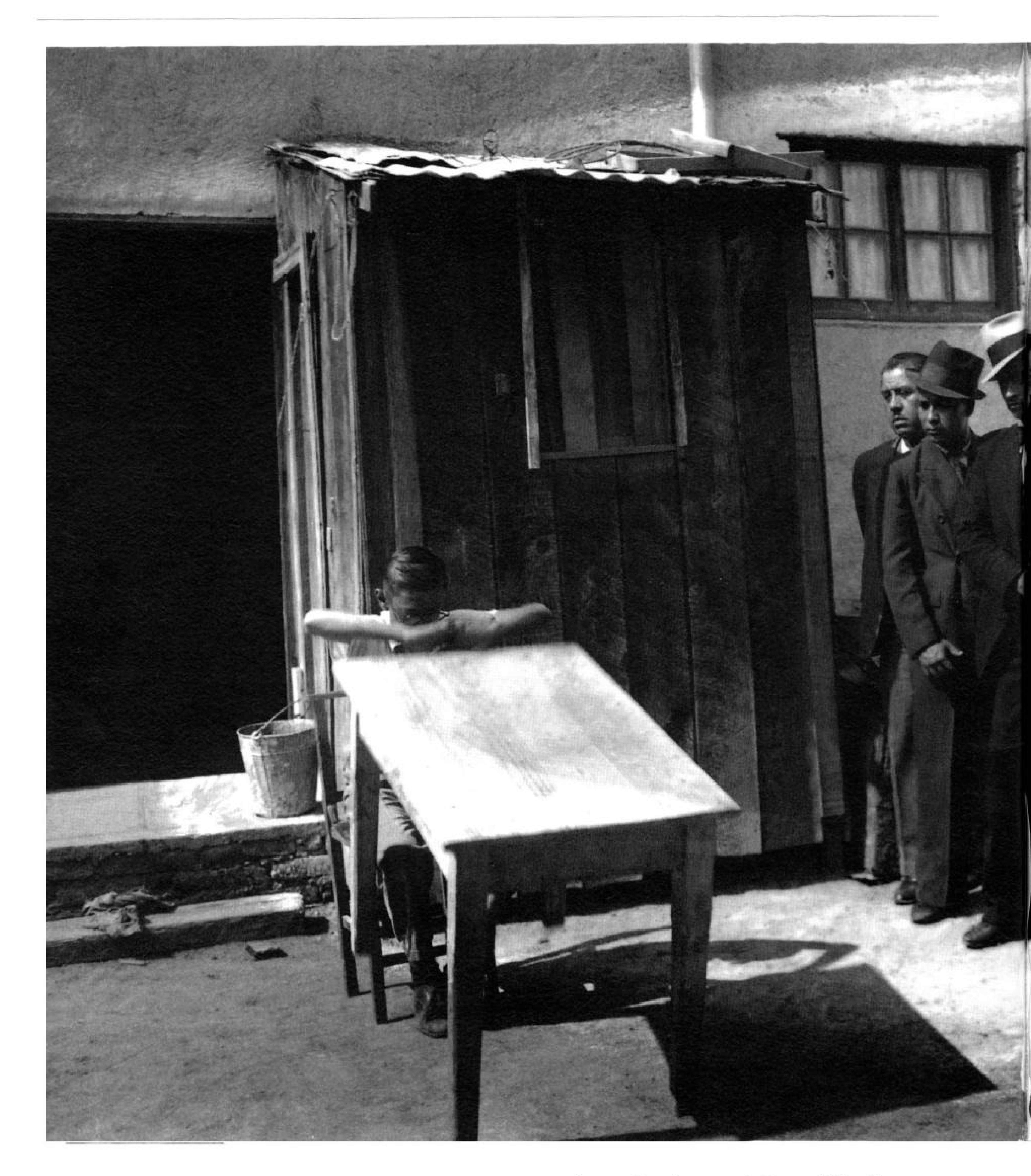
La comisión encargada del caso, que fue puesto a consideración de la Academia Nacional de Medicina por el doctor Enrique O. Aragón, está encabezada por su presidente, el doctor Ignacio González Guzmán, médico de renombre, "insospechable de cualquier supercheria", y la componen: el psiquiatra Samuel Ramírez Moreno, uno de los más respetables hombres de ciencia con los que cuenta el país; el doctor Leopoldo Salazar Viniegra; el doctor Ramón Pardo, presidente de la Sección Médica; el presidente de la Sección de Biología, el gran maestro Fernando Ocaranza; y los doctores José Joaquín Izquierdo y Alfredo Millán, director del Manicomio General.

7 de mayo de 1938
La Prensa informa que el niño milagroso realizó el día de ayer varias demostraciones ópticas: arrojó una mesa sin que fuese tocada por sus manos e hizo volar por los aires un banco. Se menciona también que los papás del chico milagroso "han pedido el auxilio de la policía, en virtud de los frecuentes anónimos recibidos y de la necesidad de proteger la seguridad del extraordinario chiquillo Joaquín Velázquez". En uno de los múltiples papeles que le han sido enviados se lee: "1873 400. Llama a este número a la hora del sorteo de hoy y si sale te daré el diez por ciento. Sra. Leonor de Pinto". En una carta, la señora Ester García cuenta una historia de dolor e infortunio, dice que es ciega y que su marido la abandonó; le ruega a Joaquín que con sus poderes se lo devuelva al hogar.



Miguel Casasola. Joaquín Velázquez, mostrando las manos entintadas. Ciudad de México, 1938.

9 de mayo de 1938
Se dan a conocer algunas opiniones de especialistas sobre el caso del "niño prodigio". Fernando Ocaranza, ex Rector de la Universidad Nacional, ex Director de la Facultad de Medicina y actual presidente de la Sección de Biología de la Academia Nacional de Medicina, señala: "...no creo en la existencia de los telequinésicos y en mi largo ejercicio como médico nunca he tratado con uno de ellos". Menciona que en el tratado de fisiología del doctor italiano Angelo Pugliese, traducido por el propio doctor Ocaranza, se habla ampliamente de los "rayos mitogénicos" descubiertos por el científico ruso Gurwitsch y se asienta que, en ciertas ocasiones, son producidos porque el funcio-



Miguel Casasola.
Demostración de los poderes del niño Joaquín Velázquez. Colonia Portales, Ciudad de México, 1938.

namiento de algunos de los tejidos hace variar el de otros en el organismo. Esta situación se presenta solamente en cerebros no del todo desarrollados, y desaparece al haberse alcanzado el desarrollo completo de



los seres humanos.

El psiquiatra Santiago Ramírez, profesor de Neurología de la Facultad de Medicina, jefe del pabellón de neurólogos del Sanatorio Español y director del Manicomio de Cholula afirma por su parte: "Eso de atraer los objetos inanimados solamente con la voluntad es un verdadero absurdo sólo pensar en ello. Estos fenómenos de transmisiones cerebrales deben admitirse y están científicamente demostrados, tratándose de seres animados, es decir de cerebro a cerebro, que pueden ser uno transmisor y otro receptor, por tener vida y estar capacitados para difundir las ondas; pero de una persona a un objeto es sencillamente disparatado suponerlo".

10 de mayo de 1938

En sesión extraordinaria de la Academia Nacional de Medicina, ante un auditorio lleno, se trata el caso del "niño prodigio". El doctor Leopoldo Salazar Viniegra, al leer sus comentarios al trabajo del doctor Aragón, declara que el niño mueve la mesa con los dedos y que, por tanto, lo que hace es un inocente fraude. Dice que se trata de un caso de mitomanía, refiriéndose a los explotadores de la fe del vecindario de Portales; y concluye diciendo que para quitarles de la cabeza a los padres de Joaquín Velázquez el desequilibrio que padecen sería bueno que disfrutaran de "unas vacaciones que bien podría auspiciar algún amigo nuestro o un curioso periodista".

En su turno, el doctor Enrique O. Aragón, hablando de la existencia de la telequinesia y de las "casas encantadas", opina que esos tópicos han sido tratados por altas personalidades del mundo de la ciencia y que, por tanto, está descartada toda posibilidad de charlatanería. También afirma que para tirar ollas, cucharones y algunos otros objetos, los cuales estaban a más de dos metros de altura, el niño Velázquez debió haber saltado para alcanzarlos. Menciona que está de moda el psicoanálisis freudiano y recuerda a Pierre Janet, quien, en una visita a México en 1925, habló de la historia de Magdalena, "personaje que en un delirio místico se elevaba casi en equilibrio inestable hasta tocar ligera-

mente el suelo con las puntas de sus pies, como si flotara en el espacio..."

Por su parte, el doctor Alfredo Millán, director del Manicomio General, dijo que era una vergüenza y un bochorno tratar esta clase de asuntos en la Academia, porque sólo se pierde el tiempo, y que —con todo respeto para el doctor Aragón— el niño Velázquez es un pequeño farsante. Al final, este tipo de opiniones se imponen y la Academia decreta cerrado el asunto con la siguiente declaración: I. Que está ampliamente justificada la duda del doctor Enrique O. Aragón, por lo que se refiere al niño Joaquín Velázquez. II. Que dicho caso no es de telequinesia. III. Que Joaquín Velázquez es un fabulador. IV. Que en la fábula hay la complicidad de los padres y familiares de dicho niño, de quien se dice que es un embustero que engaña a quienes lo observan.

19 de mayo de 1938

En su columna *Admonitorias* de *La Prensa*, bajo el título de "Condolencias al padre Heredia", Mateo Podán escribe:

"Don Carlos Heredia, de la Compañía de Jesús, ha escrito libros y artículos de periódico y ha dado conferencias y ha hecho «demostraciones» de que los fenómenos llamados espiritistas no existen, y ha dicho que él, el padre Heredia, puede reproducir, fraudulentamente, todo lo que parezca espiritismo. [...]. Ahora resulta que esos fenómenos llamados espiritistas pueden ocurrir en pleno día y a la vista de todos.

"Un chico que vive en Portales y se llama Joaquín Velázquez, a quien ya vió el padre Heredia y por su consejo fue ante los médicos —otros que, por vivir de la credulidad humana, son también competidores de brujistas y adivinadoras y curanderos—, ha resultado lo que los espiritistas denominan un médium de efectos físicos. Con lo cual Su Reverencia, que no ha de darse por vencido, ha quedado un poco mal en sus demostraciones de tantos años sobre que los fenómenos espiritistas no pueden ser. Negar es muy difícil, reverendo padre."

23 de mayo de 1938

El reportero Miguel Gil y el fotógrafo Miguel Casasola, junto con los testigos Sara N. de Casasola, Fernando Carrillo y el chofer Demetrio López, visitan de nueva cuenta al "niño prodigio", ya que los periodistas no están convencidos de la declaración hecha en la Academia Nacional de Medicina. Aprovechando la insinuación del médico Enrique O. Aragón, someterán a Joaquín Velázquez a una prueba definitiva.

"—Qué hay, Joaquín...

"—Nada, ya ven ustedes...

"—Caramba, ¡qué mal quedaste la vez pasada!

"—Pues sí...

"—Pero ahora, ¿cómo te sientes?

"—Pues..."

Para hacer la prueba le entintan las manos, ya que de quedar impresas sus huellas en la mesa, se consideraría que los médicos tenían la razón. Se instalan en la habitación "donde ordinariamente se efectúa la prueba por haber más luz", con Joaquín sentado con los codos apoyados sobre la mesa.

"En el rincón de la estancia —narra Miguel Gil en su nota publicada el día siguiente—, teniendo a Joaquín a media espalda, se sentó el chofer, de tal manera que podía ver lo que sucedía sobre la mesa y lo que pasaba debajo de ella. [...]. La señora María Ofelia Bear, de visita en la casa, se sentó de espaldas a la ventana, frente al flanco izquierdo de la mesa; Carrillo se puso al lado opuesto al que estaba Joaquín; la señora de Casasola frente al flanco derecho de la mesa y nosotros nos sentamos en la cama.

"El niño Velázquez permanecía con los codos sobre la mesa, y no tendría ni cinco minutos de estar así, cuando el mueble



Miguel Casasola.
Frente a la casa de Joaquín Velázquez, en la colonia Portales.
Ciudad de México, 1938.

arrastró las dos patas de la cabecera opuesta a la que estaba el chico y se levantó después de este lado, azotando con furia las duelas del piso.

"—Nos está saludando la mesa —dijo Carrillo entre incrédulo y sorprendido.

"—Así parece —dijimos—. Pero vamos a ver, Joaquín, ¿pensaste en moverla?

"—No...

"La enderezamos y comentábamos la demostración, cuando de improviso la mesa hizo un movimiento semejante al anterior, sólo que esta vez azotó con gran ruido las patas sobre el piso.

"Joaquín levantó los codos y dijo:

"—¡Ah chis!..."

La demostración era evidente. Delante de sus ojos el mueble se había movido de su sitio, sus oídos habían percibido el ruido. El fenómeno se había operado "sin que el niño Velázquez pusiera las manos sobre la mesa ni hubiera podido moverla con cualquiera otra parte del cuerpo...", como dejó escrito Miguel Gil en su testimonio y lo observó con sus propios ojos y con los de su cámara el fotógrafo Miguel Casasola, autor de estas imágenes que son un momento más en la historia mexicana de los acercamientos y desencuentros entre la ciencias de la razón y las fuerzas de lo inexplicable, entre la normalidad y la extrañeza.



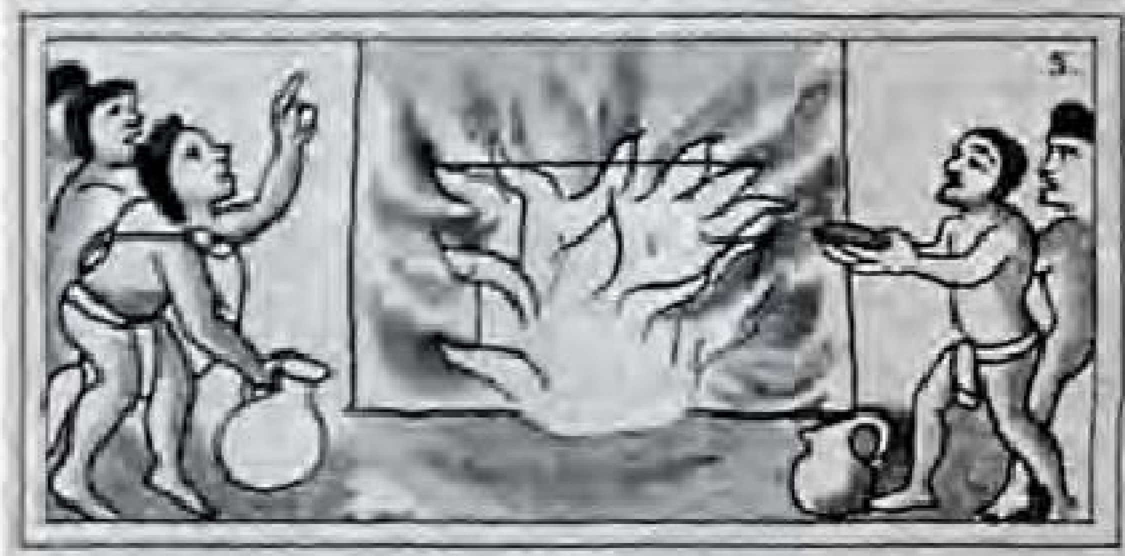
Paolo Gasparini. De la serie: *Los presagios de Moctezuma*.
Ciudad de México,
1995.

COMETAS

"El cometa es una impressión ígnita, que se causa en la región suprema del aire por virtud de los astros y exhalación caliente y untosa; y porque ordinariamente en sus estremidades por la rarefacción de su materia haze unos deshilados, a manera de cabellos, se llamó cometa, del nombre griego **cometes, id est crinitus" [Tesoro de la lengua castellana].**

• "Diez años antes que viniesen los españoles a esta tierra apareció en el cielo una cosa maravillosa y espantosa, y es, que pareció una llama de fuego muy grande, y muy resplandeciente: parecía que estaba tendida en el mismo cielo, era ancha de la parte de abajo, y de la parte de arriba aguda, como cuando el fuego arde; parecía que la punta de ella llegaba hasta el medio del cielo, levantábase por la parte del oriente luego después de la media noche, y salía con tanto resplandor que parecía de día; llegaba hasta la mañana, entonces se perdía de vista; cuando salía el sol, estaba la llama en el lugar que está el sol a medio día; esto duró por el espacio de un año cada noche: comenzaba en las doce casas, y cuando aparecía a la media noche toda la gente gritaba y se espantaba: todos sospechaban que era señal de algún mal. [...].





Del *Códice Florentino*.
Primer presagio: La lengua de fuego. Segundo presagio: El incendio del Templo de Huitzilopochtli.

"La cuarta señal, o pronóstico, fue que de día haciendo sol cayó un cometa; parecían tres estrellas juntas que corrían a la par muy encendidas y llevaban muy grandes colas; partieron de hacia el occidente, y corrieron hacia el oriente; iban echando centellas de sí: de que la gente las vio, comenzaron a dar grita, y sonó grandísimo ruido en toda la comarca. [...].

GRAN COMETA Y QUEMAZON,



José Guadalupe Posada. (grabado).
Hoja suelta publicada por Vanegas Arroyo.

"La sesta señal, o pronóstico, fue que se oyó de noche en el aire una voz de mujer que decía: "¡Oh, hijos míos, ya nos perdimos!; algunas veces decía: ¡Oh, hijos míos, a dónde os llevaré!"

["Libro Doceno" del *Códice Florentino*]

• "El Gran Cometa de 1680, que tanto angustió a los ignorantes y preocupó a las mejores inteligencias de ambos lados del Atlántico, fue visto por primera vez en la ciudad de México el 15 de noviembre. En todas partes, y particularmente allí, esta extraña aparición causó terror y motivó presagios de horrendas calamidades y graves infortunios futuros. Para [don Carlos de Sigüenza y Góngora], fue un acontecimiento emocionante y una ocasión feliz. Recién nombrado Real Cosmógrafo del Reino, comprendió que era su deber apaciguar los infundados miedos y la extensa inquietud que causó en la sociedad mexicana en general. Por esto, sacó a luz el 13 de enero de 1681 un folleto con título rimbombante: *Manifiesto filosófico contra los cometas despojados del imperio que tenían sobre los tímidos*. En su tratado, don Carlos disentía severamente del significado ominoso que los astrólogos atribuían a estas manifestaciones astrales. Pronto provocó la agria réplica de un caballero flamenco afincado en Yucatán que se llamaba Martín de la Torre, en un folleto titulado: *Manifiesto cristiano en favor de que los cometas se mantengan en su significado natural*. Basado en datos astrológicos, este autor afirmaba que los cometas eran advertencias de Dios mismo de venideros sucesos calamitosos. Sigüenza contestó con el bien concebido, aunque pomposamente llamado, *Belerofonte matemático*, donde subrayó la superioridad del análisis científico sobre el saber astrológico. Más cerca, explotó una respuesta más alarmante al folleto original. Provenía de la pluma de uno de sus colegas en la Universidad de México, un profesor de cirugía. Llamando a su escrito *Discurso cometológico*, el profesor sostenía que la aparición astral ¡era un compuesto de exhalaciones de cuerpos muertos y de transpiración humana!"

[Irving Leonard. *La época barroca en el México colonial*.]

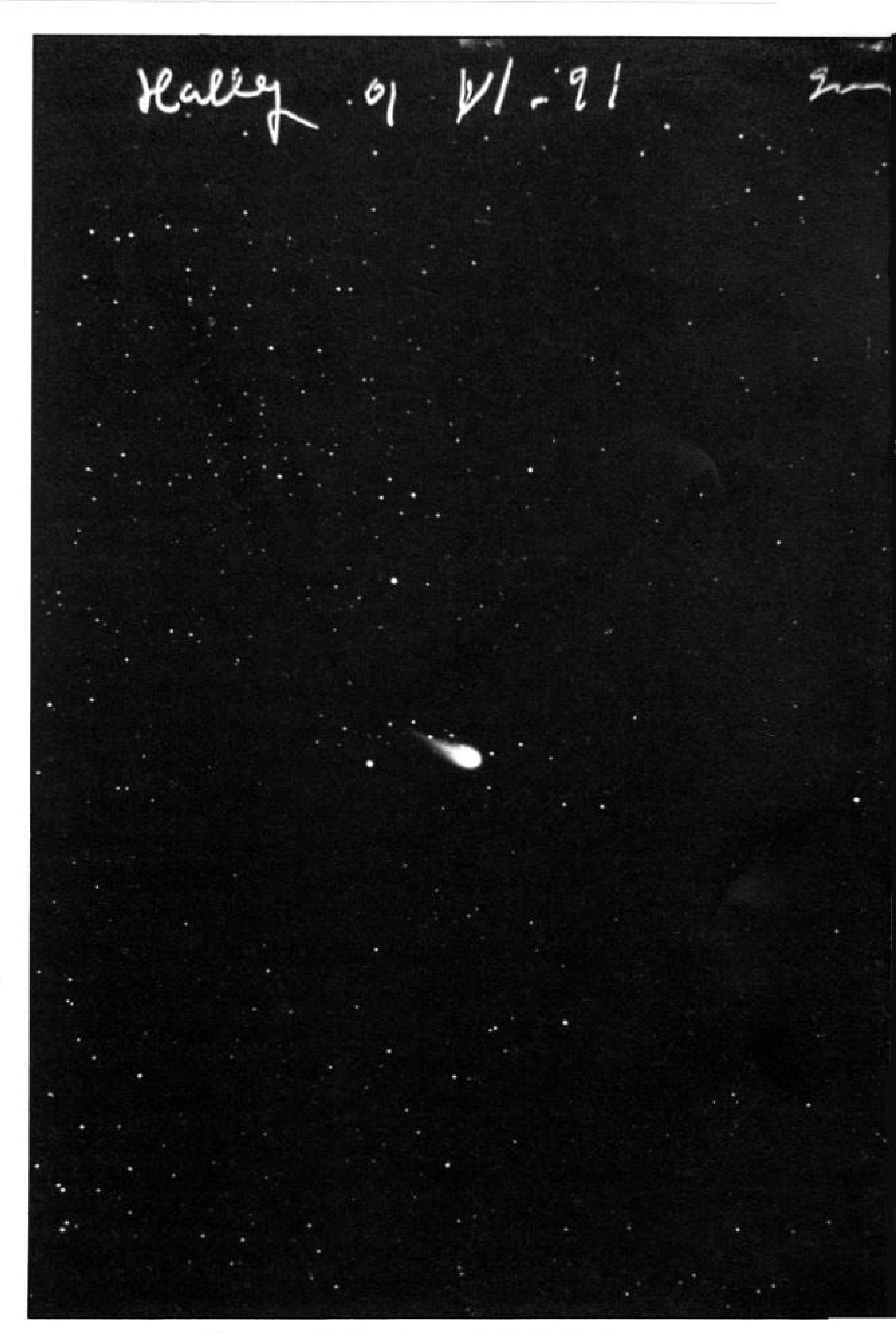
• Es una señal del cielo
o algún presagio a la tierra,

anuncio de alguna guerra
o ruina de nuestro suelo.
Muchos hay en la creencia
que esa peregrina estrella
a pesar de ser tan bella
trae su fatal consecuencia.
Hombres de crecida ciencia
abrigan algún recelo,
osando romper el velo
de su sentido profano;
dicen que para el cristiano
es una señal del cielo.

Ese astro que a su camino
se apresura dócilmente
porque el Dios Omnipotente
le señala su destino;
y como el Creador divino
en sus obras nunca yerra,
el hombre piensa y se aterra
entre dudas confundido;
pues esto trae de consigo
algún presagio a la tierra.

La realidad es decir
que hasta hoy nadie la ha palpado,
porque siempre el resultado
se guarda en el porvenir.
Nadie puede describir
lo que este misterio encierra,
lo que en otros tiempos era,
según las creencias que había,
los signos que el cielo envía
anuncios de alguna guerra.

No alcanza mi entendimiento
a conocer presuroso
ese cuerpo luminoso
que recorre el firmamento;
que con paso grave y lento
va remontando su vuelo.
¡Oh imagen de desconsuelo!,
¿qué nos habrás de anunciar?
Algún desastre en el mar
o ruina de nuestro suelo.



El cometa Halley, fotografiado desde el Observatorio Astronómico Nacional. Tacubaya, México. 19 de abril de 1910.

[*Glosa procedente del Platanar, Veracruz. Cantada* Al cometa del dieciocho *por Aurelio Lagunes, de 40 años. Recogida por Vicente T. Mendoza en* Glosas y décimas de México.]



Objeto volador no identificado, aparecido en Barra de Tijuga, suburbio de Río de Janeiro, el 10 de diciembre de 1967.

"Un manojo de rostros, con los ojos abiertos de par en par, se disputan el privilegio de «descubrir» los ya famosos e inefables «platívolos» o «discos voladores»... La gente, arremolinada, con los índices en alto, señala a veces puntos completamente distantes entre sí". Avenida Juárez, ciudad de México, 1950.

OBJETOS CELESTES

Érik Bullot

El 24 de junio de 1947, a bordo de su avión personal, Kenneth Arnold, en busca de un C-46 estrellado, percibió en el cielo nueve discos centellantes a la altura de la cumbre del monte Rainier (en Washington). Calculó su velocidad en 2000 kilómetros por hora.

Él sería, si no el primero en ver, por lo menos el primero en escribir, en dar un giro periodístico a su experiencia, pues publicó su relato en la revista *Fate*, en 1948. Los discos maniobraban, dijo, "como si alguien hiciera brincotear un plato en el agua". La expresión "platillo volador" [*flying saucer, soucoupe volante*] había nacido. Funda, así, la ufología (*UFO: Unidentified Flying Object*) y se consagra con pasión, hasta su muerte en 1984, a un trabajo de investigación metódica para recoger huellas y testimonios de las apariciones de platillos voladores. En cierto sentido, él reunió en sí mismo los dos momentos ufológicos: como el proyector cinematográfico de los hermanos Lumière, a la vez cámara de toma de "vistas" y proyector, Arnold fue el observador de nueve discos luminosos, y el investigador.

Kenneth Arnold es la cámara obscura ufológica.



Érik Bullot. De la serie: *Objetos celestes*, 1992.

• *Yo iba en bicicleta, en tren, en automóvil, yo piloteaba mi avión, cuando un ruido, un*



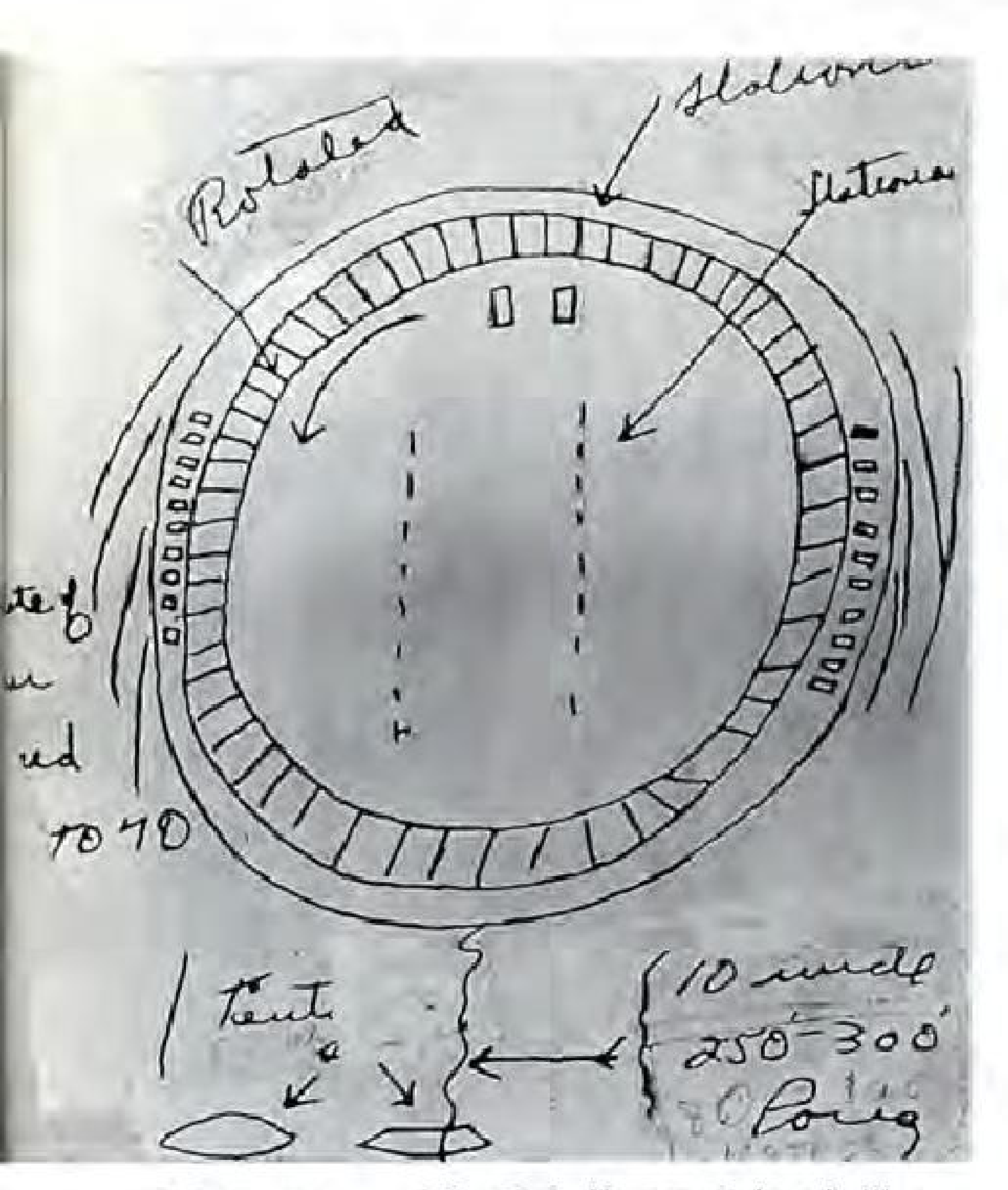
Los ingenieros R. Gillespie y W. Coxe explican con un diagrama el enigma de los platillos voladores, según el cual no son más que *iones* que se acumulan en torno a un núcleo magnético. Los Ángeles, California.

resplandor, una crepitación me hicieron alzar la cabeza: percibí la cosa, disco o habano, luminosa, argentada, aurolada de un pálido fulgor, zumbante como un enjambre de abejas encima de las palmas. El platillo volador nace sobre un fondo de somnolencia, de distracción crepuscular, de torpor. *Yo no esperaba nada, divagaba, indiferente a los platillos voladores, incrédulo, cuando de pronto tuve que rendirme a lo increíble. Es en lo repentino donde se manifiesta la aparición. No puedo anticipar su venida. Lo súbito de su manifestación me sorprende. Me acompaña como un demonio cuya extrañeza fuera la filigrana de su familiaridad.*

Aparición sin préambulo en la que no percibo sino el destiempo, la ruina. La ausente presencia. Surge, no sobre un fondo de expectativas, sino sobre otro indiferenciado, una trama, una rejilla. Se camufla en el cielo salpicado de estrellas como un tapiz. ¿Estaba allí sin que yo la viera? Nunca podré estar seguro. Aprecia los andenes, las orillas, huertos, campos cultivados, vías férreas. La campiña, o la periferia.

• Los platillos voladores nacen en el clima de la guerra fría. ¿Son máquinas soviéticas encargadas de sobrevolar el territorio americano? El 7 de enero de 1948, la torre de control de Godman Field (Kentucky) señala la presencia de un disco luminoso en el cielo. La aviación de caza es alertada. El capitán Thomas Mantell, a bordo de su avión F51, acompañado de otros tres cazadores, es enviado a la búsqueda del disco misterioso. Cuando el objeto toma rápidamente altura, tres pilotos renuncian. Thomas Mantell persigue, solo, al disco. Declara, en su último mensaje radial, ver una esfera metálica que él se dispone a cazar a pesar de su velocidad prodigiosa. Perdida la comunicación con el piloto, se encuentran, unas horas más tarde, los fragmentos calcinados de su avión, desintegrado en pleno vuelo. La ufología conoce, así, luego de a su fundador, a su primer mártir. ¿Se desintegra el avión de Thomas Mantell al rebasar un umbral de rapidez? ¿Al chocar con un globo sonda? ¿Al acercarse a un platillo volador, creador de una zona magnética ardiente, absorbente?

• *La mirada se ejerce en el intervalo, o mejor, en la espera. Ese lapso produce la imagen. La aparición del platillo volador reposa, por el contrario, en un negar la anticipación, un escamoteo, un ultraje. Un rapto. El tiempo me es sustraído. La imagen se me revela a fuerzas, no puedo resistir,*



Dibujo de cómo el Dr. Craig Hunter vio los platillos voladores, 1950.

sucumbo. Es ella la que me mira, desarraigado, hogar y foco de la imagen yo mismo. El platillo volador es un ojo. Aspiración, apertura, falla. Él me contempla y me vigila, surgiendo de improviso, invitándome a seguirlo, inquietándome. "La Pasión ya no es para mí más que una luz que me conduce" [Angelo de Foligno. Libro de las visiones y las instrucciones].

• En la noche del 19 de agosto de 1952, tres exploradores vuelven de una excursión en compañía de su jefe, Sonny Desvergers. A la entrada del bosque, vislumbran desde su vehículo seis luces en el cielo. Pensando en un avión en dificultades, se ponen a investigar. Sonny, provisto de un machete, se abre camino entre las zarzas. Una media hora más tarde, reaparece, lívido, asustado, el brazo izquierdo afligido por una profunda quemadura. Uno de los exploradores llama al shérif, que recoge sus impresiones. Declara haber apuntado su antorcha a un enorme platillo mecánico del que surgía una lluvia de fuego. El capitán Ruppelt, jefe del *Project Blue Book* de la Fuerza Áerea, informa personalmente sobre el asunto. Se descubren, además del sombrero quemado de Sonny Desvergers, huellas de fuego en los árboles.

• *Ninguna captura es posible, la cacería nunca tiene éxito, las pruebas se desvanecen. El platillo es infotografiable. ¿Cómo fotografiar esa mirada que me observa, me ciega, me anuncia precisamente que me mira sin estar allí, señal de una señal? No puede haber pruebas de aquello que por esencia se hurta. ¿Cómo negar aquello que niega su propia apariencia? Figura solipsista del platillo volador: se sustrae a toda captura, apareciendo y desapareciendo en el momento mismo en que intento captarlo, comprenderlo. Sospecho su casi-presencia; no puedo asegurarme. "A 12 000 metros de altura, la máquina misteriosa estaba siempre sobre nosotros. Efectuando un brusco viraje, el comandante Smith trató de tomar una foto. Pero el F86 caló y perdió altura. Pasó lo mismo cada vez que quiso maniobrar su cámara. De pronto, el objeto aceleró y desapareció a una velocidad increíble". El relato mismo del observador no es más que un pobre contrapunto de su fuga. Toda palabra es una ruina, confiesa el testigo a semejanza del místico. No puedo creerles a mis ojos.*

• El 1º de julio de 1965, en la meseta de Valensole (Alpes de la Alta Provenza), muy temprano en la mañana, Maurice Masse, agricultor, trabaja en su campo de espliegos. Está fumándose un cigarro cuando oye un sonido estridente como el de un helicóptero. Descubre, en medio de su campo, un objeto ovoidal del tamaño de un autómovil,



El padre Joseph Bradsky, pastor de la Iglesia de San José, en Grafton, Wisconsin, permitió que las cámaras lo retrataran teniendo en las manos el extraño disco volador que cayó en el patio de su parroquia. El padre dijo que el disco cayó haciendo un ruido silbante y que cuando lo levantó estaba demasiado caliente para tenerlo en las manos, 1947.

coronando un domo junto al cual conversan dos humanoides, cerca de una planta de espliego. Son pequeños, su piel es lisa y arenosa, su cráneo completamente calvo. Sus ojos son grandes y sesgados, su boca carece de labios. Al verlo, lo amenazan con el cañón de un arma que lo paraliza. No parecen capaces de animosidad, trepan al artefacto y parten con rumbo a Manosque. Maurice Masse regresa a Valensole, y las personas que lo ven atestiguan su turbación, su agitación. La policía observará, al día siguiente, un agujero circular en el emplazamiento descrito por Masse.

- *El platillo volador estaba allí, ya no está —como los escamoteos visuales del teatro de Robert Houdini o el* collage *de las secuencias de prestidigitación de Georges Méliés. Al capricho de un azar técnico (bloqueo de la película en la cámara), el ómnibus se transforma en carroza fúnebre. El platillo volador aparece a merced de un trucaje. Es decir: las fotografías manifiestamente trucadas de platillos voladores, grisáceas y enmascaradas, de formas vagas, borrosas, movidas, desenfocadas, lejos de ser simples piruetas, les restituyen precisamente su modalidad de aparición. Nada distingue su aparición (y su desaparición, igualmente decisiva) de una "suerte", de un truco de magia, que*



Tres miembros de una tripulación de Canadian Pacific Airlines examinan un retrato hablado de un objeto volante no identificado que avistaron durante un vuelo de Lima a México. El extraño aparato se desplazó junto al *superjet* durante dos minutos, mientras la oficialidad lo observaba con toda claridad, 1967.

consiste en velar y revelar sin que pueda explicarse el pasaje de uno a otro en ningún lugar. Aparición, desaparición. El platillo volador me enseña a ver. Muestra que no se puede mostrar.

• En 1953, George Adamski publica la obra *Flying saucers have landed*, escrita en colaboración con Desmond Leslie. Figura muy controvertida de la ufología, Adamski relata allí sus encuentros con los extraterrestres. El 20 de noviembre de 1952, acompañado por algunos de sus amigos, se traslada en auto al *Desert Center* (California). Observan "un objeto volante en forma de habano, plateado, sin alas, sin apéndices, que planea lentamente, sin el menor ruido". Alertado por un extraño presentimiento, Adamski abandona al grupo y se dirige a la cumbre de la colina, provisto de un telescopio, una *Kodak Brownie*, un viejo *Hagge-Dresden Graflex* y 7 películas. Asiste al aterrizaje de un platillo volador y toma numerosas fotografías. Aparece un ser de cabellos rubios, vestido con un traje espacial. Gracias a la telepatía, Adamski logra ponerse en comunicación con ese ser venido de Venus para prevenir a los terrestres contra los desastres atómicos. "No se dejó fotografiar". Adamski le da como prenda un rollo de película que le será devuelto el 13 de diciembre de 1952, desde la ventanilla

de un platillo volador. La película revela, al revelarse en el laboratorio, indescifrables jeroglíficos. La fotografía es un médium.

• *Su invisibilidad es la prueba manifiesta. "La Fuerza Aérea ha tenido que reconocer que, a veces, habiendo detectado el radar platillos voladores, son invisibles al ojo humano".*

• El 15 de octubre de 1957, Antonio Villas Boas, campesino brasileño, trabajando de noche sus tierras, observa una luz roja. Se acerca y descubre un objeto oval, que corona un domo giratorio. Cinco criaturas lo persiguen y lo animan a entrar al artefacto. Se encuentra en una cámara hermética, con las paredes lisas, donde espera una joven con la cual tiene una relación sexual. Comprende confusamente que es objeto de un examen médico. ¿Será él el padre de una futura generación de humanoides? Cuatro horas más tarde, vuelve a encontrársele en sus tierras. Un examen descubrirá la presencia de una cicatriz y de finas quemaduras radioactivas sobre su piel.

• *Estaba aquí cuando perdí la conciencia. Algunas horas más tarde, me hallo expulsado, alejado, manchado de lodo, la camiseta sucia, una cicatriz en el vientre. Tales serían los primeros datos del arrobamiento ufológico. No percibo más que los estigmas, los derrelictos. Y es, a menudo, bajo hipnosis que el arrobado relata su viaje, su entrevista con los extraterrestres, su visita al interior de la nave, el examen médico en que se toma una muestra de su piel o su carne. Yo filmo y proyecto. Yo emito y recibo. Yo expongo y registro. ¿Está el platillo volador alojado en el ojo?*

• El 19 de septiembre de 1961, de vuelta de unas vacaciones en Canadá, Betty y Barney Hill perciben una luz en el cielo que parece acompañarlos. Con ayuda de unos gemelos, Betty descubre un enorme artefacto espacial con dos hileras de ventanillas. Barney detiene su automóvil, baja y se acerca al objeto, desde cuyos contornos lo miran unas doce personas. Intimidado, regresa precipitadamente al vehículo y reemprende la ruta. Escuchan un ruido continuo, apagado, de pronto, por un sopor tranquilo. No recuperarían la conciencia sino a 27 kilómetros de Concorde, donde el mismo ruido continúa llamando su atención. Llegan a su casa. Al día siguiente, en la mañana, Betty descubre huellas de metal en el carro — única huella física que indica la naturaleza del caso. Dividida entre la agitación y la inquietud, Betty es acosada por pesadillas crónicas: capturados por la tripulación, suben al artefacto y sufren un examen médico. Sus sueños se vuelven obsesivos. Convencida de que el caso involucra, no sueños, sino recuerdos, la pareja se entrega a una serie de sesiones hipnóticas en febrero de 1964, y allí se refiere, con una avalancha de detalles, el relato de su *elevación*.

• *La imagen del cielo, dice Flammarion, es virtual; no vemos el espacio, sino el tiempo. "No vemos ningún astro como es, sino tal como era en el momento en que partió el rayo luminoso que nos alcanza. No es el estado actual del cielo el que es visible, sino su historia pasada". Las imágenes del mundo no cesan de circular en el espacio: son eternas. "Los acontecimientos se desvanecen en el lugar que los ha hecho nacer, pero siguen existiendo en el espacio". El mundo es semejante, dice, a un cilindro, "una columna imperecedera sobre la que se graban y se enrollan los grandes acontecimientos de la historia terrestre". Un rollo de película, en suma. Es posible navegar en ese flujo temporal e interceptar en la travesía las imágenes. "El rayo luminoso es un correo" —dice Flammarion. Imagina un*

observador (el espíritu de su amigo fallecido) desplazándose a una velocidad superior a la de la luz en esa columna de imágenes. Si las imágenes aparecen diferidas durante mi transporte en el espacio, puedo remontar el tiempo y descomponer, fotograma por fotograma, el movimiento, como "un microscopio que agrandara el tiempo", lo retrasara, lo acelerara, lo invirtiera. "Si se observan los planetas desde una distancia lejana, puede asistirse de visu *a los hechos de su historia pasada". La obra de Flammarion, anterior a la invención del cinematógrafo, imagina un dispositivo astronómico aparentemente próximo al del cine.*



Stephen Michalaq exhibe las marcas aparecidas en su cuerpo, después del encuentro con un OVNI. Falcon Lake, Ontario, 1967.

Las imágenes son virtuales, parecidas al simulacro lucreaciano; buscan un fondo para reflejarse: "La imagen de un astro, al atravesar esos negros abismos, se encuentra en una condición análoga a la imagen de una persona o un objeto que el fotógrafo olvida en su cuarto oscuro". El espíritu es semejante a una placa sensible. La fantasía científica de Flammarion prefigura otras tecnologías: la del cine, con su posibilidad mecánica de yuxtaposición, de repliegue, y la de la televisión, con su virtualidad y ubicuidad. "La luz es el modo de transmisión de la historia universal".

• El 30 de octubre de 1938, Orson Welles y la compañía del *Mercury Theatre* transmiten *La guerra de los mundos*. Deciden tratar la novela de H.G. Wells como un reportaje de actualidad. La historia es conocida. Una ola de pánico recorre los Estados Unidos. En parte, se atribuyó ese pánico al contexto histórico (la crisis de Munich) y al cambio de frecuencia de los oyentes, que en su velada radial captaron, inopinadamente, un verdadero falso reportaje. Welles evocará, en su película *F for Fakes*, meditación melancólica sobre el arte y la ilusión, esa curiosa aventura. Radiofónico, el platillo volador no deja de producir los mismos efectos de pánico.

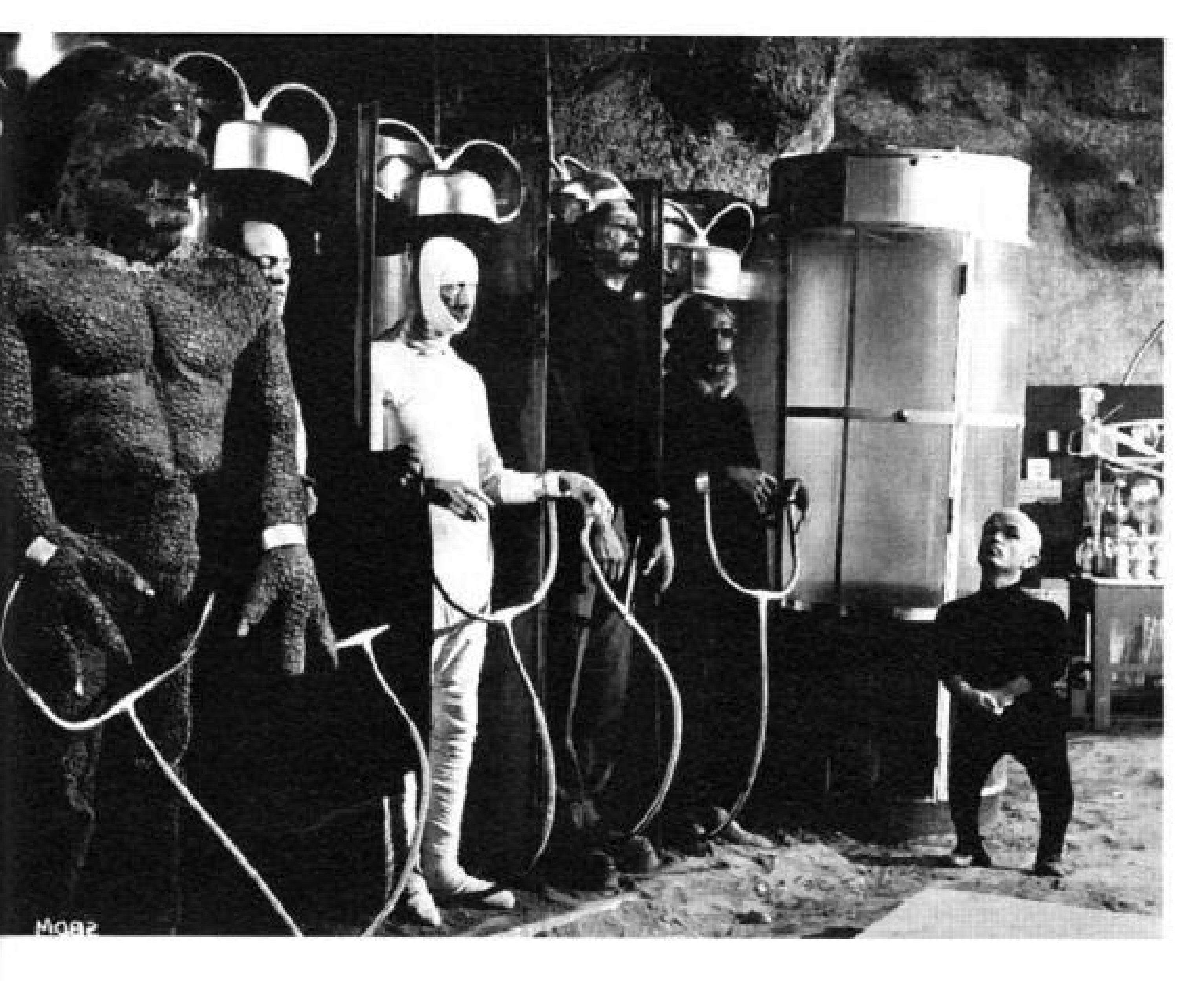
• En cuanto a la veracidad de los platillos voladores, el asunto importa poco, a decir verdad. Mientras tanto, yo me quedo alerta. Tengo siempre listas mis maletas para que, si una nave surge de repente, y el secreto del mundo está a mi alcance, no tenga que pasar a mi casa a recoger mis cosas. Pero no llevaría mi cámara ni ofrecería mi querida piel.

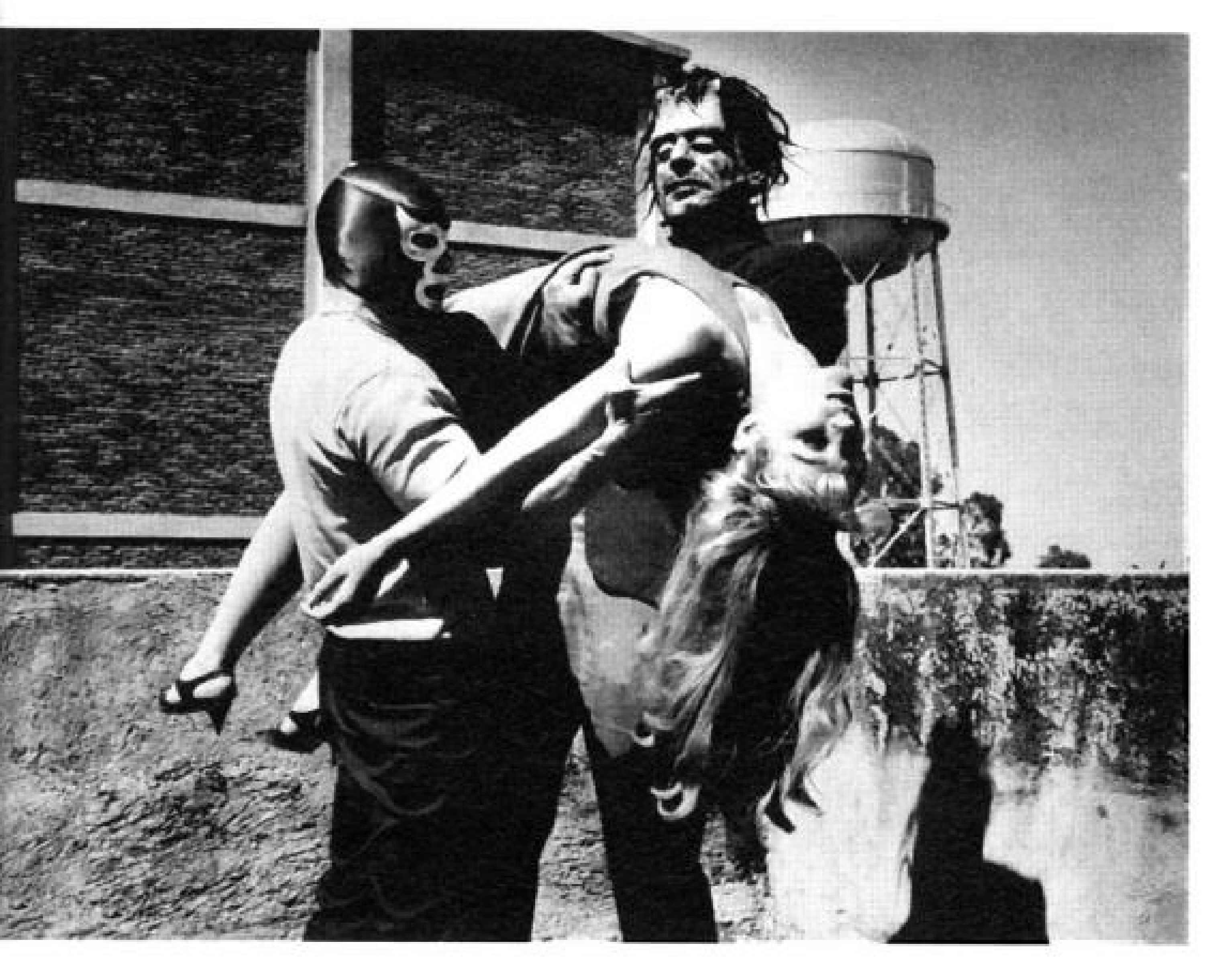
FANTASMAGORÍAS

Alfonso Morales



El Fantasma del Convento (1934), película dirigida por Fernando de Fuentes con un guión que tuvo la mano de Juan Bustillo Oro. Tres amigos, dos hombres y una mujer, extraviados de una excursión campestre, tendrán que pasar la noche en un convento. Hablan poco sus anfitriones, pesa el silencio entre esos muros fríos. La luz de las velas proyecta sombras ominosas. Se oyen los lamentos de una voz quebrada. Un misterio se oculta en ese laberinto de celdas y pasadizos; la historia de un hombre que en otros tiempos fue débil frente a la carne, víctima de su tentación. Esa noche los visitantes imprevistos conocerán el poder de sus propios demonios. A la mañana siguiente, de regreso de sus pesadillas, sabrán que han compartido la cena y la sobremesa con los más muertos de los monjes muertos, los antiguos habitantes de aquel lugar que se visita en horarios de museo, recinto de una colección de momias y reliquias.





Santo y Blue Demon contra los Monstruos (1969), film de producciones Sotomayor a cargo de Gilberto Martínez Solares. Dos luchadores enmascarados, indiscutibles ídolos de la afición, unen sus probadas fuerzas y habilidades para enfrentar una invasión más de las criaturas de la noche. Un cerebro maquiavélico tiene a sus órdenes al más *gore* de los ejércitos, toda una antología del horror sobrenatural: La Momia sonámbula, El Frankestein robotizado, el voraz Hombre Lobo, El Vampiro chupador y El Cíclope tenebroso. Estas leyendas vivientes, encarnaciones casi burocráticas del Mal, le roban el sueño a la urbe en los días de la sicodelia y las minifaldas. Pero los héroes de mil batallas, buzos de las profundidades de la Atlántida, vencedores de los cazadores de cabezas, se interpondrán en el camino de la perversidad, devolviendo a los espantos a su territorio de cenizas.

Dos extremos de la fantasmagoría nacional; dos formas mexicanas de segregar adrenalina, cultivar espectros y masticar muéganos o palomitas. La primera, tributaria de la leyenda negra de los Tiempos de la Colonia, el ropero promiscuo donde pernoctan y aguardan su llamado los trasgos y las hechiceras, las gárgolas infernales y los torturados por la Santa Inquisición; tradiciones y cuentos que ejemplifican contra la envidia, la avaricia y la lujuria, que se asoman a los abismos del pecado para reconciliar a los descarriados con el orden moral. La segunda, eco difuso de los imaginarios internacionales, atajo hacia la actualidad de las invasiones extraterrestres y los átomos prodigiosos, vía forzada pero rápida a la ciencia ficción, prefiere atrincherarse en los recursos del cómic. Una galería de ilustres sombras criollas o la inescrupulosa inventiva de los bajos presupuestos. El más allá de Luis González Obregón o el más acá de José G. Cruz e Ignacio Palencia. Gloriosos pasajeros de la clase B, sobados caminos que pasan por los Estudios Churubusco, por su desaparecido *back lot* —ahora parte del Centro Nacional de las Artes— que fue algo más que una locación sin límites: una entrañable geografía de nuestros desafueros.

Lobby card y *stills* cortesía de la Filmoteca de la UNAM.

Anónimo.
Tláloc, antiguamente llamado Xicaca, diosa del agua, ca. 1885.
Fototeca del INAH.



Hermanos Mayo.
Traslado de Tláloc de San Miguel Coatlinchán, Texcoco, a la ciudad de México, 1964.

UN DIOS SOBRE EL ASFALTO

Luisa Riley

Llueve sobre la ciudad de México. Tláloc, el dios de la lluvia, está entrando a la capital. El aguacero no es como muchos otros de los que caen en temporada de lluvias. "Éste", dice inquieto un vecino de la colonia Hipódromo, "es el castigo del dios Tláloc para los irreverentes que lo movieron de su ancestral morada".

Tláloc, Señor de los Tecomates, gigantesco monolito de 167 toneladas de peso, permaneció inmóvil sobre su espalda durante 15 siglos, en el lecho de un río seco, cercano al pueblo de San Miguel Coatlinchán, en Texcoco. Hoy, jueves 16 de abril de 1964, colocado en la entrada del nuevo Museo Nacional de Antropología e Historia, pasará a formar parte de la estatuaria del Paseo de la Reforma.

Los habitantes de Coatlinchán intentaron en tres ocasiones detener el traslado. A golpes de marro rompieron la estructura que sujetaba al enorme monolito de piedra para que éste cayera nuevamente en su sitio original. En esa ocasión detuvieron y golpearon, no en vano, a los tráileres y sus choferes. También poncharon algunas de las llantas de la plataforma que serviría para transportarlo y los niños amenazaron con tenderse sobre el camino para detener la reubicación del dios de la lluvia.

Esta vez, oponerse hubiera tenido un alto costo. Además, a cambio de Tláloc, los vecinos de Coatlinchán aceptaron una escuela con 8 aulas, taller y desayunador; un centro de salud y la pavimentación de la calle que une a la localidad con la carretera que va a Texcoco. La tropa, con órdenes expresas de no disparar, se apostó en el poblado desde el mes de febrero. Los agentes secretos ocuparon el campanario de la iglesia y vigilaron de cerca las casas de los que fueron identificados como incitadores de la rebelión. "Vamos a tener que ir para ver a ese doctor que va a ser presidente y que nos lo devuelvan", dijo sin resignarse, doña Sabina Soprano.

A las 6:20 de la mañana, en la hacienda de Tepetitlán, en Coatlinchán, Texcoco, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez se per-

Charola metálica con la imagen de Tláloc, impresa en *offset*.
Colección: Alfonso Morales.



Hermanos Mayo.
Tláloc frente a Palacio Nacional, 1964.

signó, y dio la voz de mando que puso en marcha la Operación. "¡Adelante!", gritó el encargado. Los motores de dos tractores y un buldózer se encendieron; 860 caballos de fuerza hicieron vibrar la plataforma que, soportada por 72 llantas, cargaba al Tláloc. Y un silencio melancólico se apoderó de todos los allí presentes. "Yo me voy" sentenció Luis G. Olvera "pues este pueblo ya quedó borrado del mapa".

Se iniciaba apenas el traslado cuando un árbol se interpuso en el camino de Tláloc, exhumado a principios de este siglo en el lecho del arroyo de Santa Clara. La enorme piedra rompió una gruesa rama y lentamente dejó atrás la árida y amarillenta tierra de aquel arroyo para entrar al pueblo de San Miguel Coatlinchán. Los 60 minutos más largos del recorrido comenzaron allí. Los dos mil habitantes del poblado siguieron en silencio el jadeo de las máquinas. Desde una azotea una mujer joven esperaba ansiosa al cortejo. Traía una bolsa de confeti en la mano. Con un gesto impasible lanzó un baño multicolor sobre la figura del Señor de los Tecomates. Eran las 11:20 de la mañana cuando la enorme plataforma se detuvo en el entronque con la carretera a Texcoco. Algunos de los hombres que esperaban en ese lugar se acercaron, miraron fijamente al enorme monolito que yacía boca arriba, amordazado con 42 cables de acero y sin decir palabra volvieron a sus casas.

Tres patrullas de la Policía Federal de Caminos, cien soldados, un carro de bomberos, una camioneta con seis gatos hidráulicos, repleta de llantas de refacción y un ejército de antropólogos, ingenieros, electricistas, mecánicos y periodistas se encargaban de desplazar sobre el asfalto 226 toneladas de peso.

Un ferrocarril carguero pasó cerca y el maquinista, respetuoso, se quitó la gorra e hizo sonar tres veces el silbato. Una fila de vehículos de 5 kilómetros, ciclistas y mujeres con sus hijos seguían el lento caminar de la plataforma. Eran las 2:40 de la tarde cuando el Tláloc llegó a la calle Ignacio Zaragoza, donde centenares de niños se arremolinaron en torno a la figura. Por las avenidas Hangares y Aeropuerto la gente se asomaba en las ventanas y las azoteas, lanzando ¡vivas! al dios de la lluvia. Una verdadera maraña de cables eléctricos y de teléfonos dificultaban la maniobra. Al paso de la enorme escultura, las calles se sumergían en las tinieblas y el aire se llenaba de un olor a hule quemado. A las 8:40 de la noche, esta extraña procesión detuvo su andar. Se encontraba entonces en la glorieta de Morazán. Habría de esperar allí a que la noche avanzara y le abriera el paso hacia la nueva morada de Tláloc en el bosque de Chapultepec.

"Vamos a ver si este mono en realidad

provoca la lluvia", le dijo un periodista a sus colegas. No bien había terminado estas palabras cuando un relámpago iluminó el cielo y tronó violentamente, como si de inmediato los tlaloques, a la orden de Tláloc, volcaran sus baldes de agua desatando un fuerte aguacero sobre la ciudad.

Llueve a cántaros. Grandes charcos obstruyen el tránsito en Tlalpan, el Viaducto y el Anillo Periférico. En las avenidas de Xola y División del Norte, en Parque Lira, Tacubaya y la calle de Monterrey, cuadrillas del departamento de Aguas y Saneamiento intentan destapar las alcantarillas. El agua alcanza un nivel de 40 centímetros. En la colonia Roma y en la Hipódromo, la visibilidad es casi nula. No lejos de allí, en Insurgentes, a las afueras de la tienda Sears Roebuck se desploma una barda encima de seis automóviles. El agua también invade las bodegas del edificio y sepulta, bajo una capa de lodo, muebles y enseres. "Ahora sí creemos que Tláloc es el dios de la lluvia. ¡Mire usted lo que nos ocasiona!", dice una de las personas que acude ante el Ministerio Público a presentar una denuncia por daños en propiedad ajena.

Entrada la noche se reanuda la marcha que sigue la ruta de las grandes recepciones. Reflectores de luz blanca persiguen a Tláloc cuando entra al Zócalo. Son las 10:38, el Palacio Nacional, el edificio del ayuntamiento y la Catedral se iluminan para recibir a la monumental figura. La marcha estridente de los tráileres ensordece los gritos de una multitud de cinco mil gentes que acompañan y esperan al cortejo. El dios teotihuacano es vitoreado en Madero; en el escándalo de los bocinazos y en medio de una valla humana, pasa frente al hemiciclo del Benemérito de las Américas. Ahora se encuentra en Reforma con Cuauhtémoc y junto a los hombres ilustres convertidos como él en estatuas del pasado, sus hermanos de piedra, bronce y mármol. Hay gente en los árboles y encima de los monumentos. A la 1:13 de la madrugada, en perfecta sincronía, los dos tractores que jalan la plataforma de 23 metros de largo y el buldózer que la empuja se detienen en seco frente al nuevo Museo, sobre Paseo de la Reforma. La Operación Coatlinchán, considerada como el acontecimiento arqueológico del siglo, ha terminado. De ahora en adelante, Tláloc, un fantasma del pasado, yace, frente a su propio reflejo, sobre un espejo de agua que lo circunda.



Gerardo Suter. *Tláloc*. México, 1985.
De la serie: *El archivo fotográfico del Profesor Retus*.

FUENTES CONSULTADAS:

Excélsior: 28 de febrero; 2 de marzo;16, 17 y 18 de abril de 1964.

La Prensa: 22 de febrero; 17, 18 y 19 de abril de 1964.

El Universal: 16, 17 y 18 de abril de 1964.

Novedades: 17 y 18 de abril de 1964.

¡Siempre! núm. 560, 18 de marzo de 1964.



LA LUZ DEL PENSAMIENTO
IMÁGENES DE ARMANDO SALAS PORTUGAL

Marisa Giménez Cacho



Chambor y Armando Salas Portugal en Bonampack, ca. 1947.

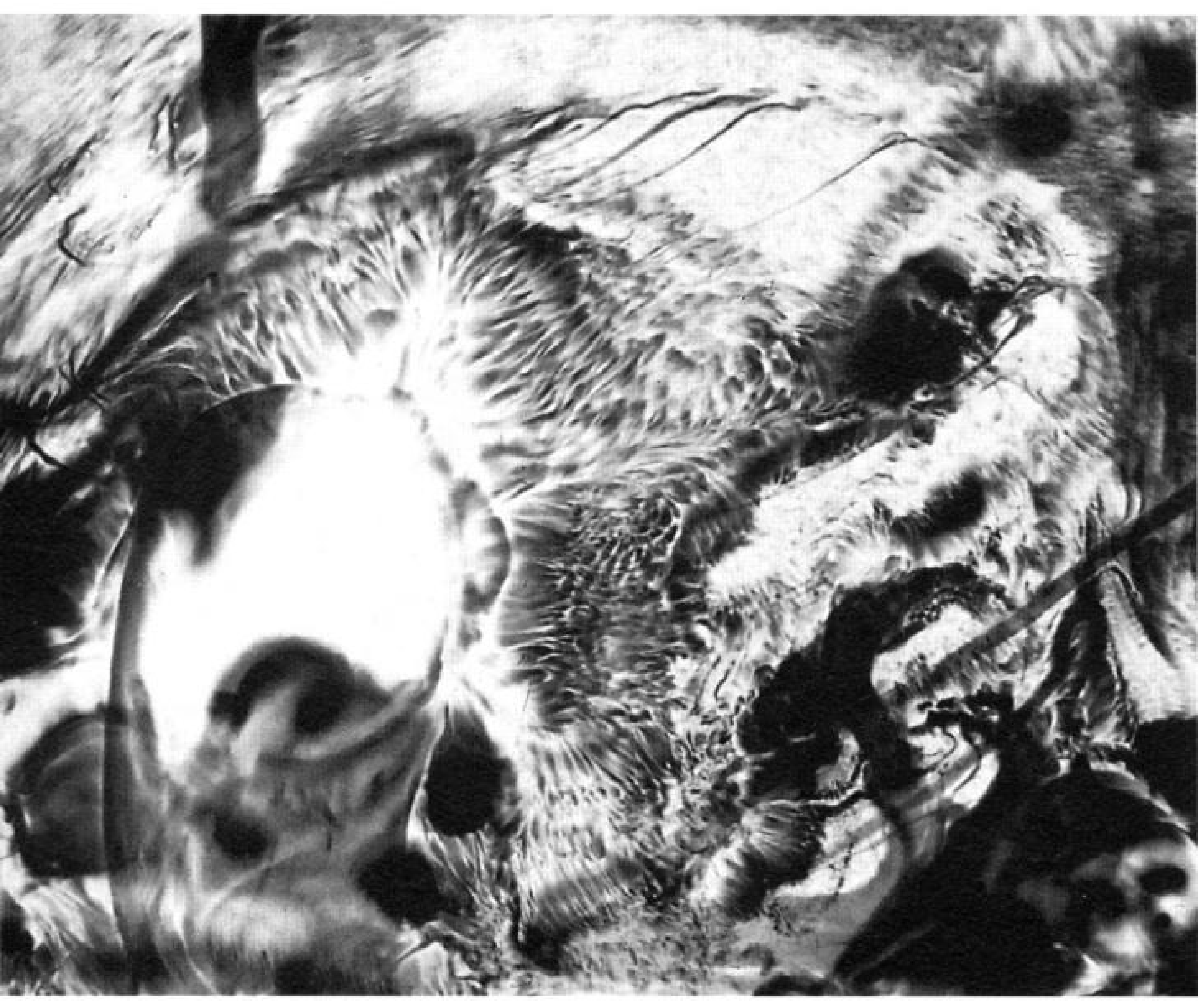
◂ **Armando Salas Portugal.** *Fotografías del pensamiento.* México, 1963-78.

Profesional de la cámara por más de cincuenta años, Armando Salas Portugal (Monterrey, Nuevo León, 1916-México, D.F., 1995) fotografió la naturaleza y los sitios arqueológicos del país. En opinión del Dr. Atl, Salas supo captar el sentido profundo del paisaje y Carlos Pellicer lo describe como "cantor y cronista del paisaje de México".[1] La fotografía de arquitectura ocupó también un lugar importante en su producción; destaca su trabajo sobre la arquitectura de Luis Barragán.

En 1968 se publicó en México *Fotografía del pensamiento (?)*.[2] Este libro reúne fotografías del pensamiento de Armando y Olga Salas Portugal, el ingeniero Abel Cárdenas Chavero y el ingeniero Manuel Hurtado, entre otros autores. La mayoría de las fotografías son imágenes logradas en concentraciones con música y van acompañadas por un texto del autor. Ahí Salas Portugal hace la siguiente descripción: "En la fotografía numinal, si así puede llamársele, se verifica con frecuencia el maravilloso fenómeno de poder obtener una imagen fotográfica sin el importante elemento luz. Siendo ésta substituida por una concentración mental efectuada en plena obscuridad y ante, o en contacto corpóreo, con una película sensible y virgen, que a continuación se revela en el cuarto obscuro, lográndose así, la fotografía numinal."[3]

En distintas épocas, investigadores y curiosos de diversos países se han interesado en la fotografía del pensamiento:

"El doctor Vesder, que reside en Rochester, estado de Nueva York, después de muchos años de ensayos ha logrado fotografiar el pensamiento.



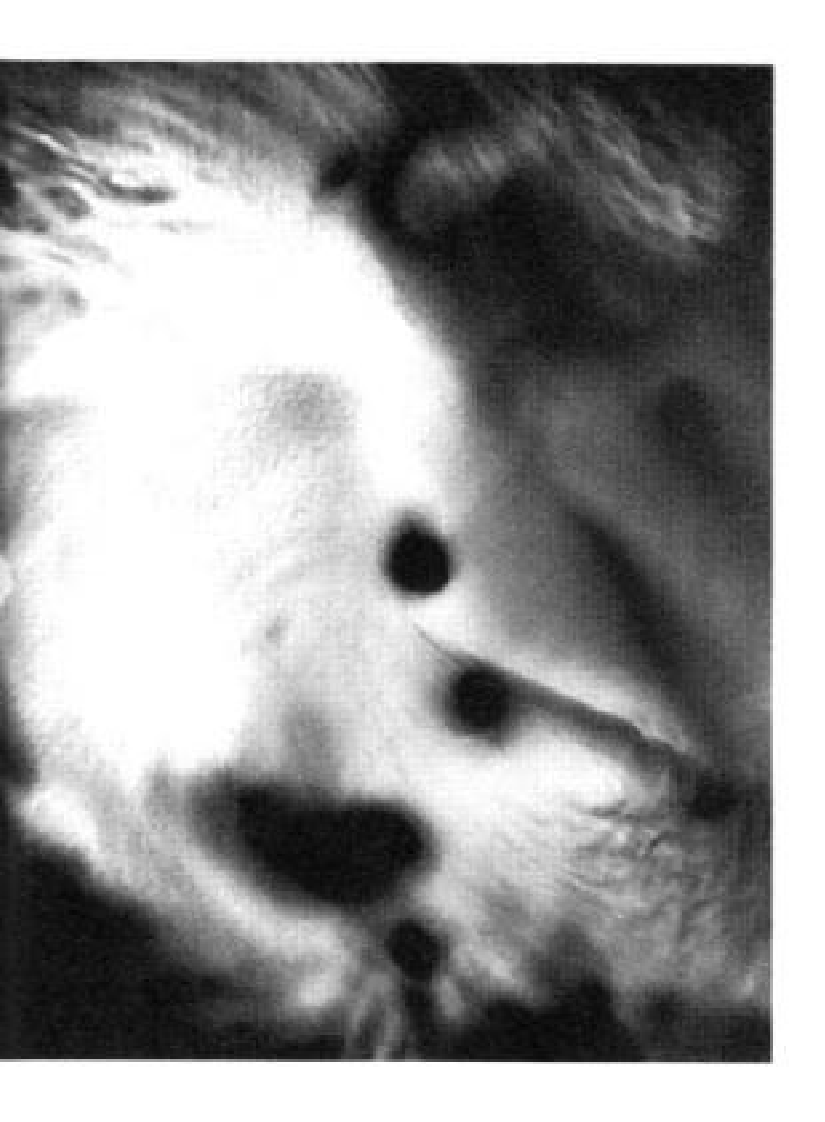
Armando Salas Portugal.
Fotografías del pensamiento.
México, 1963-78.

"Una noche reunió el doctor en su gabinete a varias personas de reconocida sensibilidad; tomó una placa, por extremo sensible, de un paquete listo de antemano y la colocó sobre una mesa, a cuyos lados se sentaron los invitados del doctor, todos con una mano sobre la plancha y la otra debajo de la mesa y concentraron el pensamiento en determinado objeto durante un minuto. Pasado ese tiempo, el doctor se llevó la placa a la cámara obscura y, hechos los acostumbrados lavados y demás operaciones para revelarla, se obtuvo una mancha redonda, del tamaño de un dólar de plata, de lo que a nadie quedó duda, porque los circunstantes, previamente, habían tomado sus medidas para no ser engañados."[4]

Se tienen noticias de fotografías del pensamiento realizadas en distintas épocas y lugares. Sin embargo, todavía hoy no contamos con un estudio accesible que dé cuenta de la historia y evolución de la fotografía del pensamiento. El escepticismo y la desconfianza bien pueden ser una de las razones.

En un magnífico edificio decimonónico y afrancesado de la calle de Bucareli, Salas Portugal instaló su estudio y cuarto obscuro. Hoy, el sitio es sede de la Fundación que lleva su nombre. Allí nos recibió su compañera de toda la vida, la señora Olga Peralta de Salas Portugal, que amablemente accedió a mostrarnos las fotografías y a narrarnos sus experiencias.

"A mediados de los años sesenta, Armando fue requerido como fotógrafo profesional para que atestiguara ante notario sobre la existencia de una forma de fotografía que no necesitaba de cámara. El experimento lo llevó a cabo el investigador Dr. Philip M. Chancellor. Se utilizó una placa fotográfica de extrema sensibilidad, perfectamente protegida dentro de una cajita sellada. A poca distancia de la cajita, el doctor se concentró y dirigió hacia la placa su pensamiento.





Armando Salas Portugal.
Fotografías del pensamiento.
México, 1963-78.

"Posteriormente la placa se reveló en el cuarto oscuro. Imprecisas formas, huellas de luz y manchas aparecieron impresas. Armando dio su testimonio. No habiéndose usado cámara fotográfica ni existido entrada alguna de luz, la placa revelada, mostraba huellas y formas debidas a una fuente de luz.

"Volvimos varias veces con el doctor Chancellor e hicimos nuestras placas. Al principio no nos salía nada, pero poco a poco fuimos desarrollando capacidad de concentración y empezaron a aparecer los resultados.

"Armando se apasionó con este experimento. Invitamos a fotógrafos, científicos y artistas a participar. Nos divertíamos mucho. Para algunos, la investigación no era propiamente fotográfica; les interesaba como medio de expresión. Nos concentrábamos en la música de Bach o Debussy, en el misterio de la cultura de los mayas... A Armando le gustaba concentrarse en el canto de los gallos.

"Nuestros experimentos llegaron a oídos del padre de la parasicología americana, el Dr. Rhine. Este doctor nos invitó a un simposium de telemetría, convocado por la NASA y organizado por la Universidad de Duke. Armando dijo que aceptaba la invitación, siempre y cuando invitaran también a dos parejas de amigos con los que habíamos practicado en numerosas ocasiones la fotografía del pensamiento. Aceptaron y viajamos los seis a Houston. En el hotel nos tenían preparada una bonita suite. En otra, el Dr. Rhine había instalado un cuarto obscuro. Tenía ya preparadas treinta y cinco placas, cada una perfectamente sellada dentro de su respectiva cajita numerada.

"El doctor explicó que en cada cajita había tres placas. Para comprobar que era el pensamiento el que alteraba la placa, nos pidió algo muy difícil: dirigir la concentración exclusivamente a la placa del centro. Pidió que nos concentráramos en la figura de un triángulo. Y así lo hicimos. Al revelar la placa no apareció nada. Tomamos otra cajita y nos concentramos en el rombo, pero tampoco apareció nada. Después de seis fracasos con distintas figuras geométricas, Armando sugirió al Dr. Rhine, que se nos permitiera elegir libremente el tema de concentración. No recuerdo exactamente qué temas elegimos, pero lo que sí recuerdo es que las placas comenzaron a mancharse. Sin embargo, no conseguíamos que se alterara sólo la placa central. Al tercer intento lo logramos. En seis horas, con un esfuerzo agotador, conseguimos doce placas. Lo que fue todo un éxito.

"Nunca supimos qué dirección tomaron los experimentos dentro de la NASA. Nos pidieron guardar silencio y lo guardamos durante muchísimo tiempo. Mientras no hubiera una explicación científica del fenómeno, Armando prefería no especular. Por eso mismo, tampoco dió nunca mucha difusión a las imágenes: "Si esta luz invisible es producida por irradiación psíquica, o por emotividad o pensamientos



Armando Salas Portugal.
Fotografías del pensamiento.
México, 1963-78.

de características lumínicas, es y será un problema para los científicos, quienes después de más de veinte años de haber descubierto este proceso no han podido precisar aún la razón de este fenómeno".[5]

La fotógrafa Lourdes Grobet, que estuvo presente en algunas de las sesiones colectivas, recuerda: "En ocasiones rondaba el escepticismo y era difícil concentrarse. Al maestro Salas Portugal esto le producía incomodidad; sentía que la energía se diluía. A él le interesaba mucho profundizar en la fotografía del pensamiento; consideraba que sistematizando el procedimiento se lograrían mejores resultados. Mi primer fotografía del pensamiento la obtuve una noche, después de una sesión colectiva en la que no me había salido nada. Regresé muy inquieta a mi casa. Me tumbé en el jardín y coloqué una placa sobre mi pecho; más que concentrarme, me deje sentir. Después de un rato, subí a revelar la placa al cuarto obscuro. El resultado me sorprendió, me dió miedo y gusto a la vez".



Armando Salas Portugal.
Fotografías del pensamiento.
México, 1963-78.

La pasión de Salas Portugal fue la naturaleza. Sus inquietantes fotografías del pensamiento nos remiten insistentemente a los elementos: agua, aire, fuego. Es como si estas imágenes abstractas llevaran impresa la huella de la naturaleza y guardaran memorias de otras culturas, como si fueran tras la estela de la música.

NOTAS

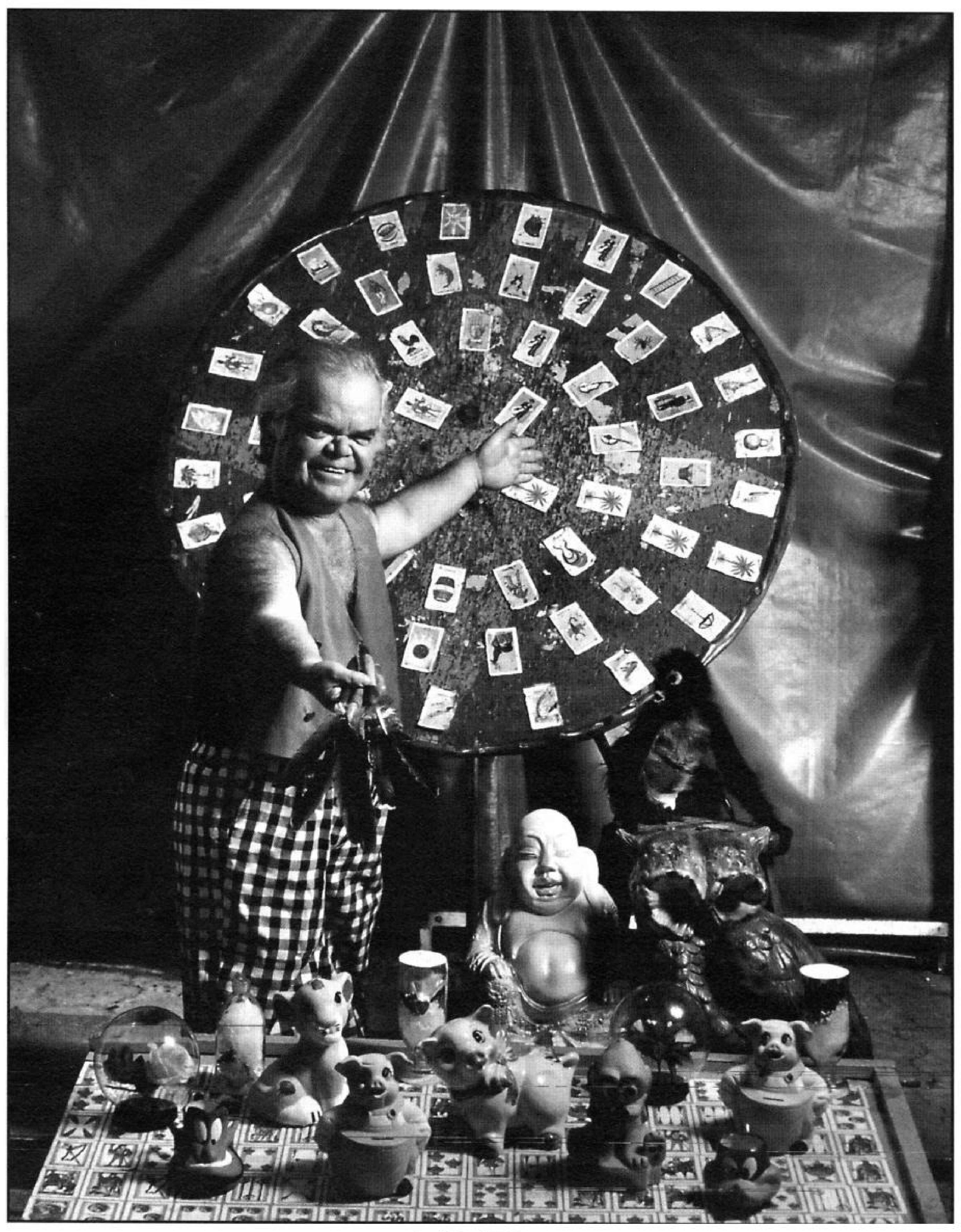
[1] Armando Salas Portugal. *Los antiguos reinos de México.* México: Centro Cultural Arte Contempóraneo, 1986. p. 52

[2] Armando Salas Portugal. *Fotografía del pensamiento (?).* México: Orión, 1968.

[3] Armando Salas Portugal, *op.cit.*, p. 13.

[4] *El Mundo Ilustrado.* Sección: "Alrededor del Mundo" 20 de mayo de 1906. (Se respetó la ortografía y redacción original.)

[5] Armando Salas Portugal, *op.cit.*, p. 14.



José Raúl Pérez.
Tarot chilango: La Rueda de la Fortuna.
México, 1996.

DERIVA EN EL TAROT

José Raúl Pérez

Establecer un orden o, por el contrario, formar parte de uno que ya existe y que espera, agazapado, para gritar y manifestar su presencia rotunda, aplastante. Ignorar que cada acción que emprendes tiene implicaciones secretas: abres un libro, te arriesgas con una desconocida, disparas tu cámara ... y tu vida ya es otra.

Eso es vivir, por supuesto: propiciar que la rueda siga girando. La sorpresa viene en el momento en que, como en el *Ajedrez* de Borges, crees que eres quien maneja el destino de tus piezas, cuando en realidad no eres sino la pieza de otro tablero, de otra voluntad que te mantiene subyugado.

Eso es precisamente lo que quisiste hacer: establecer un orden, crear un mundo. El proyecto nació como tantos otros: una idea que se convirtió en obsesión, la lectura de un libro, de otro, de otro... Y entonces un chispazo: la intuición de que los personajes del Tarot siguen vivos, son actuales, y que por lo tanto es posible hacer una versión fotográfica de la baraja.

Sabías que los 22 Arcanos Mayores simbolizan un orden, *el* orden, el equilibrio cósmico, aquel que rige el mundo de lo ideal y que está por encima de lo particular. Sabías también que quien se atreve a mezclar las cartas les infunde su propia situación, reflejada en esa nueva secuencia.

En su momento, no entendiste que ese era el rito que habías iniciado. Como creador, estabas seguro de tu posición de dominio, de control. Sólo poco a poco empezaste a sospechar que tras la aparente inocencia de una acción que modificaba tus planes o alteraba la secuencia de tomas que habías definido, se escondía aquel orden que no habías sido capaz de reconocer. Una cancelación, un problema de última hora o el mal tiempo que te obligaba a posponer, se comenzaron a revelar como hechos *significantes*.

El Diablo fue quien trajo la confirmación. Una carta que tenías visualizada desde el principio pero cuya toma se postergó durante meses, ya que no encontrabas una locación satisfactoria; el Diablo no era problema, sólo tenías que llamarlo y vendría, pero el lugar... Finalmente éste se presentó. No era como lo habías imaginado, pero al verlo no tuviste dudas: "aquí es", pensaste, como si se tratara del lugar de un crimen.

Todo se coordinó y estaba listo: los modelos, el lugar, el humo, las lámparas,



José Raúl Pérez.
Tarot chilango: El Emperador, 1995.

una tarde soleada en la que no había más que esperar la puesta del sol para empezar a trabajar... Sin embargo el Diablo no llegó, no era su momento. Fue necesario regresar a casa con el malestar del tiempo perdido y la esperanza de hacer la toma el lunes siguiente.

Poco después, tu deambular te llevó a otra imagen: los Enamorados. El mercado de la Lagunilla se te abrió con sus miles de posibilidades hasta que, en un momento, al doblar por un pasillo, lo sentiste una vez más: "aquí es". Al contrario de otras ocasiones, todo se dio de manera muy fácil; no fueron necesarias las explicaciones, las justificaciones, las cartas de solicitud... Ante el primer balbuceo tímido, "me gustaría hacer una foto aquí", la respuesta fue inmediata: "Claro que sí, no hay problema; pero que sea el martes".

Más tarde, tu mente jugaba con las posibilidades: te habría gustado hacer los Enamorados el miércoles, ya que sería tu cumpleaños y esa carta es la correspondencia astral de tu signo, Géminis. Sin embargo el Diablo estaría ocupado el lunes, por lo que la imagen habría de hacerse precisamente el miércoles. Asociación libre o proyección de tu propio inconsciente, en ese momento te diste cuenta de que el orden no era arbitrario, que las cartas se te estaban imponiendo para narrar tu vida, que si el cumplir 34 años para ti era completar un ciclo y decidirte a ese cambio al que no te atrevías, esa decisión y el conflicto que estabas viviendo quedaban perfectamente simbolizados en la secuencia dictada por la baraja. Primero los Enamorados: el deseo, el dilema, la decisión más importante, la opción entre la seguridad y el riesgo... Y entonces el Diablo como respuesta: la tentación de ceder al instinto, la liberación de los poderes de la moral y el conocimiento, el abandono... Ésa era la prefiguración exacta de tu situación, de tu disyuntiva.

Fue entonces cuando entendiste que durante meses te habías estado tirando las cartas sin saberlo, que el orden de las tomas obedecía a un arcano siniestro. Trataste de reconstruir la secuencia desde el principio, lo que sólo lograste gracias a las anotaciones, a veces sumamente vagas, en tu agenda. La lista de nombres no era muy elocuente: fue necesario que sacaras tu mazo del Tarot de Marsella, esa antigua baraja con la cual te obsesionaste hace años, y dispusieras las cartas una tras otra para darte cuenta de que esa historia era la tuya y que, inacabada como estaba, no tenías otra opción más que continuar hasta el final, liquidar las cartas que aún tenías pendientes y someterte a los designios de ese orden probablemente funesto.



José Raúl Pérez.
Tarot chilango: La Muerte, 1996.



José Raúl Pérez.
Tarot chilango: El Diablo, 1996.

Y entonces dejarte ir en esa deriva voluntaria en la que hoy te encuentras. Renunciar al arrogante papel de demiurgo y ya no provocar las situaciones, sino esperar a que se presenten. Cambiar el orden por el juego, un juego privado, ritual, ceremonioso, cercano a la superstición. Saber que, una vez desencadenada la iniciativa, lo único que hace falta es observar y esperar a que los personajes aparezcan. Saber que están ahí y que no es necesario crearlos: basta con encontrarlos. Y una vez producido el encuentro, la foto está ya hecha, sólo falta tomarla... Tomarla en su sentido más sustancial: apropiarla, atraparla, hacerla uno mismo. Y entonces volver a la duda: ¿establecer un orden o ingresar en él; tomar, o ser tomado? Y reconocer que se trata de eso: de ser tomado como una ciudad que, ante el acecho del destino, no puede más que rendir las murallas de su conciencia y dejarse invadir por lo que ya es innegable, por la acometida insoslayable del subconsciente.

El orden está dado y ya nada puedes hacer ante la fatalidad. Tú mismo te has llevado a una secuencia que no puedes alterar porque estarías traicionando tu propio código, tus propias reglas... Colocas las cartas una tras otra, lees y relees las entrelíneas de tu biografía. La pared de una galería será la mesa donde estarán echadas las cartas. Acaso nadie, al verlas, imaginará en esa extraña museografía tu involuntario autorretrato interior.



OTRA LUZ

Eduardo Espinosa / Oweena Fogarty



La lente de Oweena se ha abierto hacia otra luz, ésa que irradia en los ritos que rinden culto a los antepasados. Los conocedores de su obra observamos con atención el trabajo que ha venido realizando desde 1994. A partir de esa fecha, su labor fotográfica ha tendido hacia la aprehensión de rituales propios de los grupos étnicos en el estado de Veracruz, así como de las liturgias afrocubanas en Santiago de Cuba. Nos ha entregado imágenes en las que somos testigos de prácticas sagradas, y en las que la eficacia simbólica de los ceremoniales se consigue a través del estado de éxtasis que permite entrar en contacto con los espíritus.

El arte de la cámara oscura ha trascendido la simple constatación de la *otredad* cultural. Sus registros ponen nuestra visión ante situaciones y objetos claves para este tipo de ceremonias. Ellas son vistas con el carácter sagrado y la impronta humana que le imprimen los creyentes, los que se comunican con sus muertos para afirmarse, con sus preocupaciones existenciales, en el mundo de los vivos. La elección del blanco y negro, junto con el cuidado del encuadre para situar conjugaciones de luces y sombras, permite comunicarnos el sesgo mágico de los espacios donde se invoca a los muertos.

Oweena Fogarty.
Despojo. Casa / Templo.
Juana Plana Chess, 1995.

◂ **Oweena Fogarty.**
Anacleto.
Santiago de Cuba, 1995.



Oweena Fogarty.
Curación de fuego.
Casa / Templo de
Gerardo Lara,
Tlacotalpan, 1993.

Esta aprehensión de lo invisible, a los ojos del profano y del extraño, ha sido posible gracias a un minucioso estudio y observación. Oweena se ha familiarizado con estos cultos, al punto de sentir, de experimentar el particular simbolismo con que se representa el impacto de los espíritus en el quehacer humano. Se trata de prácticas religiosas, con una tradición centenaria, las cuales no escinden cuerpo y alma, ni separan el reino de los muertos de la cotidianidad. Aquí se convoca a seres ancestrales y a difuntos que actúan como dobles espirituales, y que con su potencia propiciatoria y sus lados terribles inciden en la vida de los hombres.





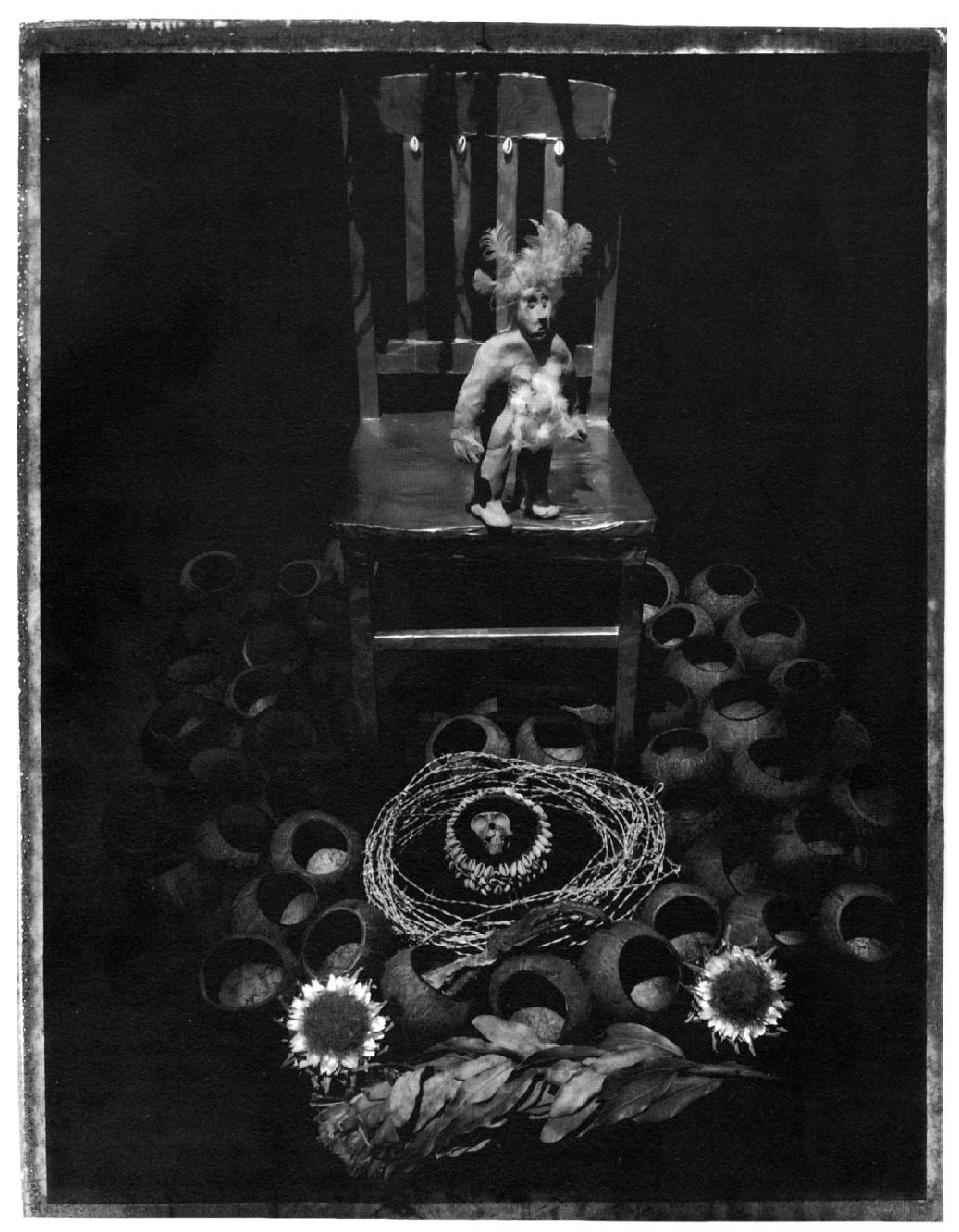
Oweena Fogarty.
Toque de tambor.
Casa / Templo del Niño. Pródigo. Santiago de Cuba, 1995.

Oweena Fogarty. ►
Pie de un curandero totonaca. Papantla, Veracruz, 1994.

Una aguda sensibilidad ha observado detrás de la lente, ha convivido con estos hombres, e interpretado que se trata de liturgias que comunican con otro *estado*. Las fotografías tomadas en la escena de los rituales afrocubanos quizá son las que mejor dan testimonio de los momentos de arrobo. Allí se invoca la presencia de los dobles espirituales para escuchar sus mensajes y sus palabras, para comerciar con ellos los dones de la plenitud vital. Las imágenes fijan este desdoblamiento, al captar la poderosa energía que transfigura los cuerpos. Nos fijamos en la expresividad de los ojos, en el cambio de las expresiones faciales, en las transferencias de conducta que indican las manos y en las contorsiones de todo el cuerpo.

Lo liberador y lo energético de estos actos queda recogido en la película gracias a la artista. Ella pone su manejo de los procedimientos de reproducción en sintonía espiritual con la captación de los instantes más vaporosos o de mayor vigor de la relación ritual del hombre con los antepasados. El resultado es un trabajo cuidadoso con las secuencias, con los momentos y ángulos de visión, que nos devuelve sobre el papel el misterio de los oficios y de los objetos sagrados. El dominio técnico de la impresión da a su fotografía esa otra luz, de tinieblas, propia del espacio donde se produce la transacción con los espíritus.

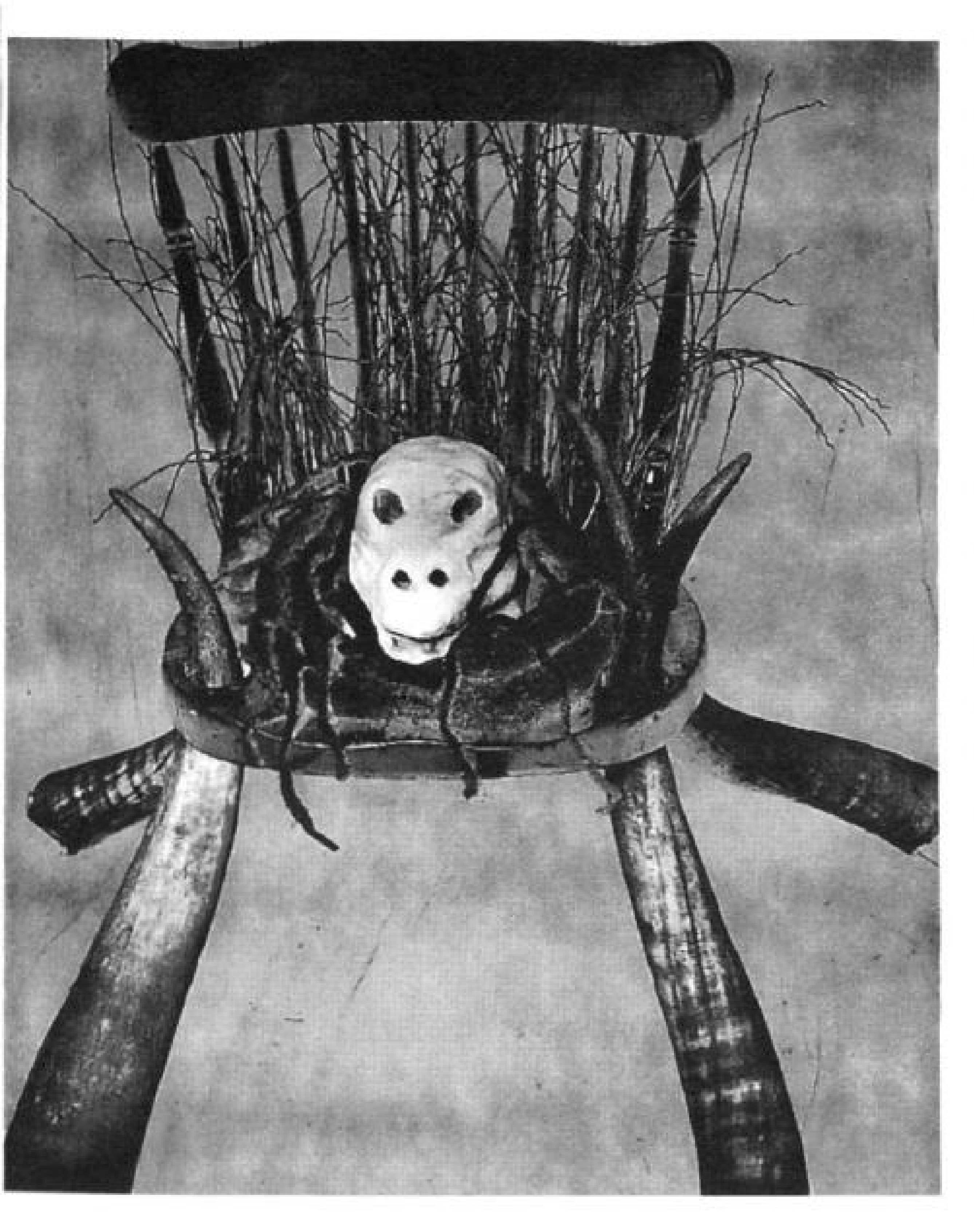
Imágenes cortesía de la UAM (Universidad Autónoma Metropolitana).



Albert Chong.
Trono de cobre con figura de barro emplumada, 1991.

LAS PRENDAS DE ALBERT CHONG

Osvaldo Sánchez



Albert Chong.
Trono para el Señor Baker, 1990.

Espiritismo, santería, *Obeah*, rastafarismo, vudú, Palo de Monte... todas las armas espirituales con que el Caribe ha construido su asiento de identidad libertaria —con un imaginario suficientemente hábil como para compensar la devastación cultural de sus múltiples desarraigos—, han sido utilizadas por Albert Chong (Kingston, Jamaica; 1958) en la autoconstrucción de un denso vínculo cosmogónico y de una estética denotativa para las diásporas contemporáneas.

Derivada del paradigma de discurso narratológico de los ochenta, la obra de Chong se impone a la restauración o vindicación de un yo cultural, como una práctica estética de rastreo antropológico en fuentes simbólicas presentadas deliberadamente como herencia sincrética. La mayoría de estos discursos de identidad, en los ochenta, estaban centrados en cosmogonías "primitivas", y se desplegaban como artefactos hechos de materiales naturales o "pobres", basados además en un diseño controlado y mínimo, y en un *background* ritual anecdótico; fueron el tipo de arte que defendió cierto contenidismo alternativo ante la avalancha formalista de parodias, citas y enmascaramientos de la autoría culterana: recursos retóricos con que el ego artístico fingió diluirse en un vacío global y acabar con la Historia en aquel momento posmoderno.

Por ello, una estética como la de Albert Chong está indisolublemente vinculada a los reacomodos instrumentales —generalmente también manejados como políticas institucionales de cuotas artísticas— que ocurren al seno del *mainstream*. Ello tal vez explique por

Fotos: Cortesía de la galería Throckmorton Fine Art, Nueva York, NY.

qué las bases de esta estética se convirtieron pronto en un recetario "alternativo", en el equivalente neoyorkino de una transvanguardia, igualmente ebria de delirio onírico y de claves exóticas.

En el caso de Chong es interesante constatar cómo tal mezcla de cuerpos míticos disímiles, a fin de cuajar una estética "periférica", ocurre en las márgenes internas del *mainstream*. El tejido de nuevas prácticas de fe, el rearme de aquellos residuos místicos dirigidos a un ejercicio de resistencia urbana y pluricultural, tienen lugar en el Loisada, en el Bronx, en Washington Heights, en las avenidas Flatbush y Nostrand, en Brooklyn, en Union City... allí donde puertorriqueños, haitianos, cubanos, dominicanos y jamaiquinos reinventan las potencias protectoras de sus nuevas diásporas. No asombra entonces, en base a este flujo improvisado de rituales, que las fotos de Chong recurran mayoritariamente a deidades y atributos religiosos que proceden de los cuerpos narrativos de la santería cubana, de origen yorubá, y de la Regla de Palo, de origen bantú.



Albert Chong.
Trono para la justicia,
1990.

De hecho, y no es casual, en el panorama latinoamericano y caribeño, las sintonías de lenguaje señalan hacia la obra de los artistas cubanos de los ochenta —Juan Francisco Elso, José Bedia, Ana Mendieta, Ricardo Rodríguez Brey— y en especial a la fotografía de Marta María Pérez, quien también recurre al sedimento sincrético y al *performance* del cuerpo propio para construir un documento fotográfico que funciona como puesta en escena de un voto de fe y además como *prenda*.

Las alternativas de ritmo en la obra fotográfica de Chong proceden de estas dos funciones místicas: el *performance* del ritual —la instantánea—, donde lo mágico es transferido como evanescencia del mundo *físico*; y la construcción del asiento, de la *prenda*, de la potencia, del trono —la permanencia—, donde lo mágico es un atributo de fuerzas que encarnan en la precisión y articulación de elementos del mundo físico. (Nada más metafórico del propio hecho fotográfico que estas transferencias múltiples entre lo visible y lo invisible, entre la evidencia física y el misterio (re)presentado.)

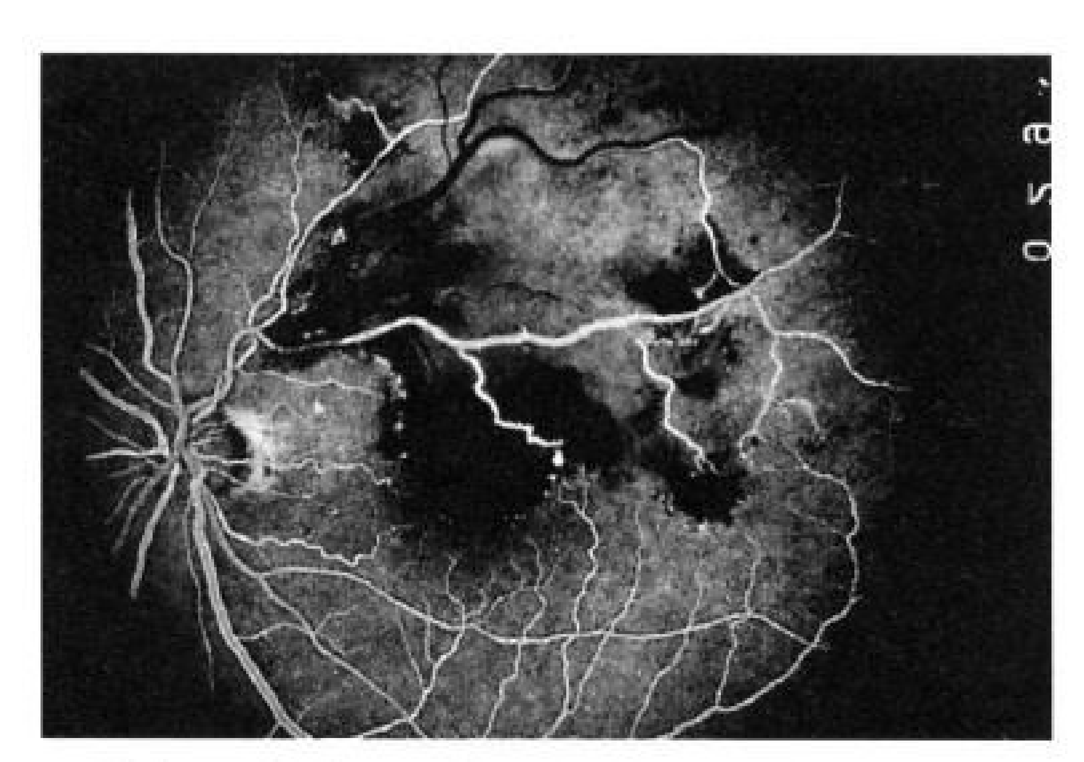
La mayoría de las imágenes de Chong refieren analogías de construcción del asiento de una potencia: la *prenda*, eso que los santeros llaman *nganga*. El uso de caracoles kauris y de cuernos, de cráneos de changos y de fotos familiares, de escamas y de semillas, de Elléguas y de Cemíes, de Cristos y de Oggúnes... en su indistinción funcional, y en su pedigrí arbitrario, delata ciertos préstamos posmodernos en estas prácticas de fe y de potencia en las márgenes confusas de la urbe cosmopolita. Tal parafernalia desplegada por Chong en sus fotos —huevos, patas de gallina, hierro, cocos, cráneos, frutas— lo mismo señala los requerimientos de una limpia que los atributos de una potenciación, de un resguardo o de un trabajo dirigido a alguien... No obstante, no logran ser otra cosa que artefactos estéticos



Albert Chong.
Místico natural. Imagen heráldica.
De la serie: *Rasgos I*, 1990.

documentados a través de la fotografía. Estos tronos y/o altares aprovechan para su impacto visual la limpieza morfológica y la riqueza de texturas de los elementos naturales convocados, el esmerado diseño compositivo de los órdenes de la ofrenda, y un uso muy controlado (teatralizado) de la luz.

Así, las fotografías de Albert Chong trascienden por su exquisito manejo plástico y por su sorprendente revoltijo de herencias. Pero a pesar de los propósitos del artista —acercar con este ejercicio posmoderno el arte al rito y la vida a la magia—, sus obras apuestan sin escrúpulos al exótico *melting pot* con que se legitiman las más ilegítimas carencias.



Héctor Méndez-Caratini. *Oclusión venosa.*
Puerto Rico,
1996.

Héctor Méndez-Caratini,
Puerto Rico,
1996.

EN LOS OJOS DE LOS MUERTOS
FOTOGRAFÍA DE RETINA

Bill Jay

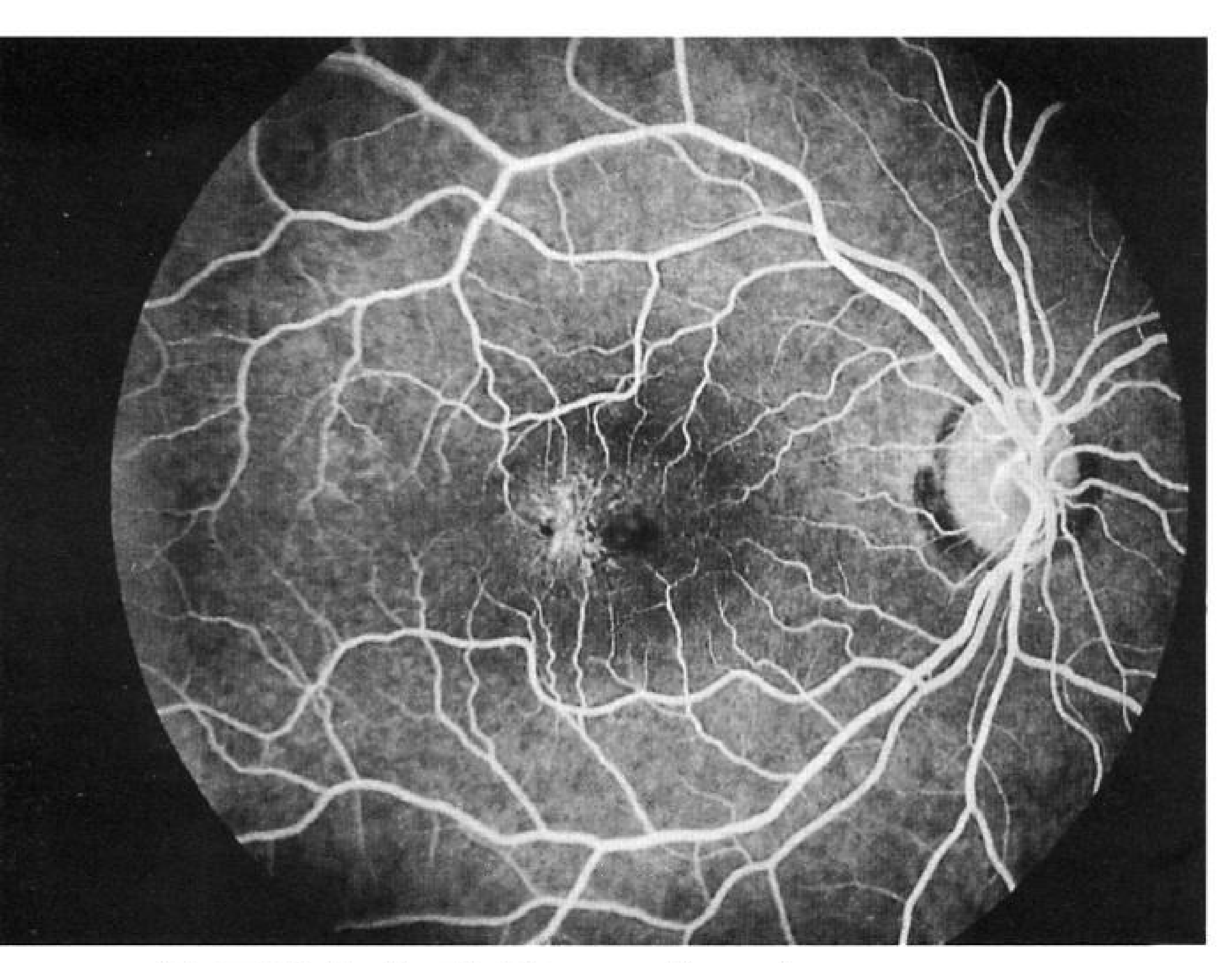
Era una creencia comúnmente aceptada en la última mitad del siglo diecinueve, que la última imagen vista por los ojos de un moribundo quedaba "fijada" en la retina por un lapso de tiempo considerable.

Por lo tanto, si los ojos de una persona asesinada eran fotografiados sin demora, el culpable podía ser identificado por medio de la imagen de la retina. Esto parece haber sido una creencia popular, resurgida ocasionalmente a lo largo de la historia. Pero la primera sugerencia específica de que tales imágenes podían ser fotografiadas para apoyar las investigaciones criminales fue hecha por William H. Warner, un prominente fotógrafo británico de los años sesenta del siglo pasado.

En abril de 1863, una joven, Emma Jackson, fue asesinada en St. Giles, Londres. Warner le envió de inmediato una carta al detective James F. Thomson, de la Policía Metropolitana, Scotland Yard, informándole que, "si se fotografían los ojos de una persona asesinada, en un lapso de tiempo determinado, surgirá en la retina la última cosa que apareció ante ellos, y los rasgos del asesino podrían ser hallados".

Scotland Yard tomó seriamente la sugerencia de Warner. James Thomson respondió, en nombre de la Oficina de Policía Metropolitana, que fotografiar los ojos de una persona asesinada "es de la mayor importancia". Estaba familiarizado con la idea desde mucho tiempo antes de que llegara la carta de Warner, y declaró que, cuatro años antes, había conversado con un oculista eminente que le había asegurado que, a menos de que el ojo fuera fotografiado antes de veinticuatro horas, no se obtendría ningún resultado, y el objeto plasmado en la retina desaparecería, de la misma manera que la imagen de un negativo sin revelar al ser expuesta a la luz. Thomson no fotografió los ojos de Emma Jackson, la mujer asesinada que había alentado esta correspondencia, porque había muerto cuarenta horas antes, sus ojos estaban cerrados, y ya había sido enterrada para cuando llegó la carta de Warner.

• Pero la historia no acabó ahí. Entre 1864 y 1865, aparecieron en la prensa fotográfica más de una docena de noticias sobre las imágenes retinianas, particularmente de los



Héctor Méndez-Caratini. *Degeneración macular.* Puerto Rico, 1996.

Estampada en el centro de la retina, y dibujada por el proceso fotográfico en la placa sobre la que fue tomada la foto, puede verse el perfil de una figura humana, tan claramente como para captar de inmediato la atención del ojo menos imaginativo. La figura es la de un hombre alto, oscuro, la parte inferior del rostro cubierta por un bigote y una barba negra y espesa, el brazo izquierdo extendido, y todo el cuerpo en la posición de quien está ejecutando un hecho violento. La línea del rostro revela que sería posible reconocer a la persona en cuestión si se la encontrara en una calle llena de gente. El cabello espeso enmarca la frente baja, las cejas pobladas hacen un arco sobre las cavernosas profundidades en las que se encuentran los ojos, la vaga insinuación de todo el rostro, que no puede ser descrito, pero que impresiona al observador con un horror extraño y bizarro, ocasiona que uno dé un paso hacia atrás, como si, con mano profana, hubiera razgado el velo y echado una mirada hacia ese mundo que yace más allá de los confines de la tumba. Es ocioso reírnos de tales cosas. Un tonto puede negarlo todo, pero sólo un sabio es capaz de decidirse seriamente a creer en algo".

muertos. El tema permaneció dormido durante diez años y cobró nueva fuerza en 1877, para no amainar sino a principios del siglo XX. Hubo un caso interesante de asesinato en 1925, que según se informó, se resolvió al fotografiar la retina de la víctima. En una fecha tan avanzada como 1948, el tema era tratado con respeto, al menos por algunos científicos y organizaciones de policía. Los novelistas de crímenes también encontraron en tales informes una nueva vuelta de tuerca para sus intrigas detectivescas.

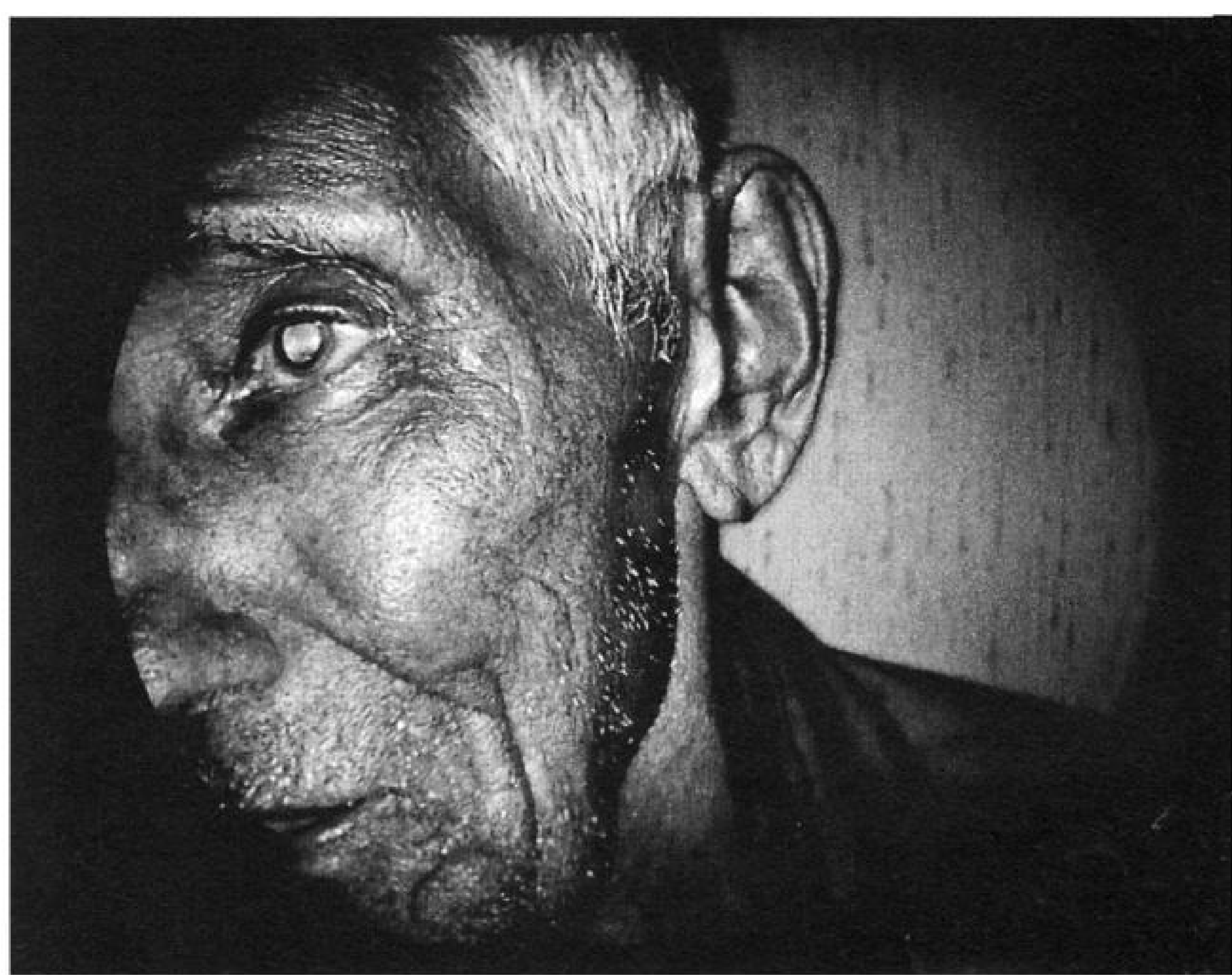
• El siguiente reporte extenso se originó en San Francisco, y apareció en *Scientific American* en 1864:

"El experimento de fotografiar la retina del ojo de la mujer asesinada, pese a la burla y a la incredulidad con las que ha sido recibido en la mayoría de los círculos, ha dado lugar a una coincidencia notable o bien producido un resultado maravilloso.

• La idea de estas imágenes duraderas de la última cosa vista por un moribundo, o por un animal, era demasiado fascinante como para que no resurgiera. Las anécdotas se hicieron más poderosas mientras más carecían de fundamentos. Un buen ejemplo de esto es una historia turbia, publicada en 1869:

"Un ama de casa estaba limpiando un gran bacalao, cuando, para su sorpresa, descubrió la representación exacta de un pescador en el ojo del pescado. Se parecía, en miniatura, a un pescador. Llevaba puesto un sombrero, iba totalmente equipado, y se hallaba en el acto mismo de atrapar al pez y de ponerlo en el bote".

Extraordinarios relatos sobre fotografías que habían aparecido de manera milagrosa, y que se oponían a todas las leyes conocidas de la química y de la óptica, se publicaban y reimprimían con variaciones en toda la prensa mundial. Y estas imágenes no se limitaban a la retina; podían aparecer en cualquier momento, en cualquier parte. Las fotografías podían aparecer incluso adentro de la concha de una ostra, en el fondo del mar:

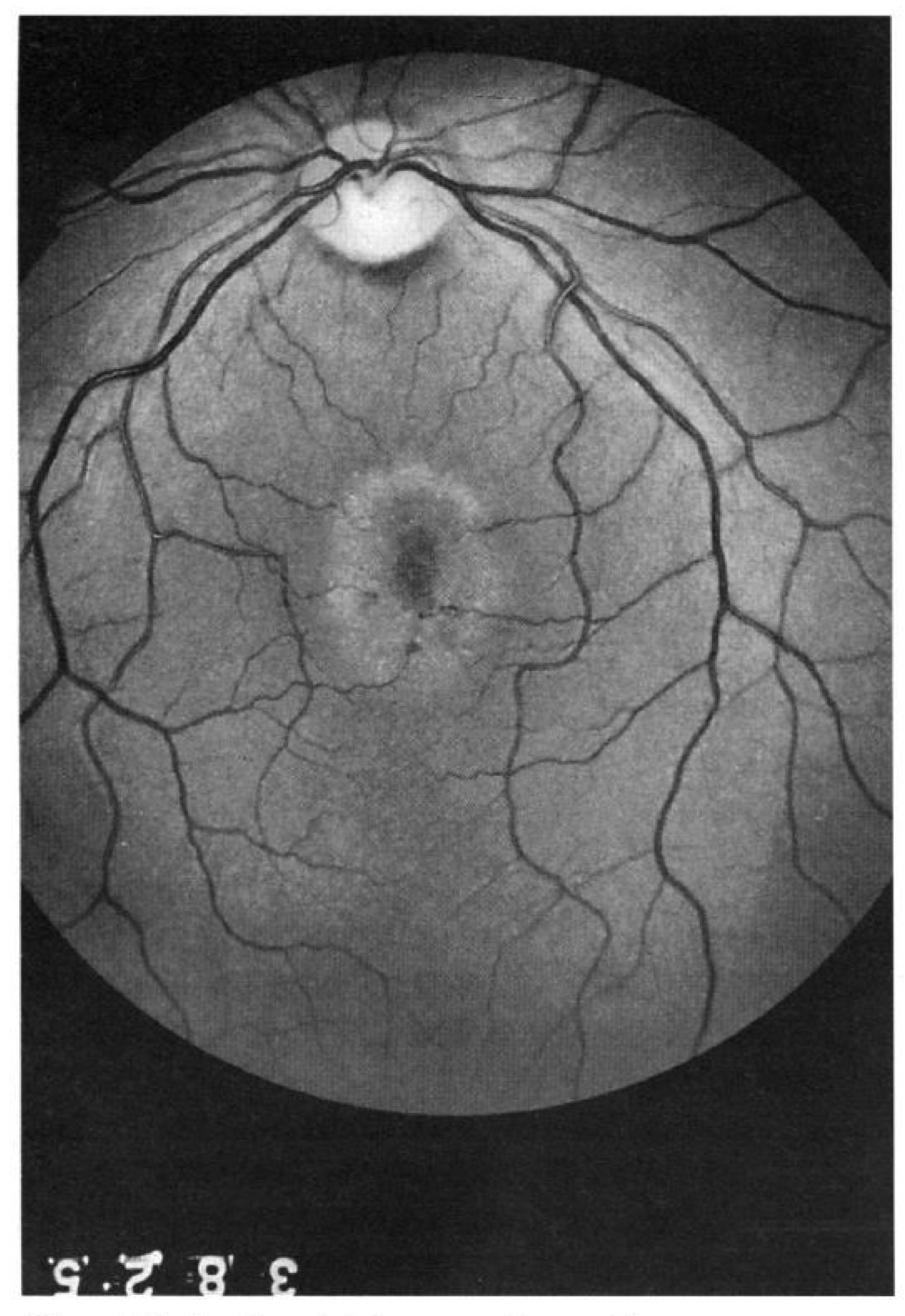


Héctor Méndez-Caratini.
Puerto Rico, 1996.

"La siguiente historia proviene del *Ruckland Herald*, y es por lo tanto muy probable que sea cierta. Había una vez un comerciante de ostras, que tenía su puesto en el Mercado Californiano. Entre sus mercancías, encontró una mañana un bivalvo de tan extraordinarias dimensiones que decidió abrirlo y hacerse de almorzar con él. Y bien, el comerciante abrió la ostra, y encontró para su sorpresa sobre la superficie, en el interior de la concha, ¡la fotografía de una dama!

"Como pueden imaginarse, abandonó todo pensamiento de almorzar, e inmediatamente fue rodeado por una multitud curiosa. Las especulaciones fueron de boca en boca, y las conjeturas no pararon. Pero, a poco, apareció un caballero; echó una ojeada, miró con fijeza, gritó, y por último se desmayó. Es imposible permanecer desmayado durante mucho tiempo junto a un puesto de ostras. Hay demasiados baldes de agua salada y sucia alrededor. Así que este caballero pronto recuperó la conciencia, el sentido del tacto y del olfato, como una sirena descompuesta. Y entonces contó la siguiente historia.

"Fue en el ancho Pacífico, en una tempestad equinoccial (o de algún otro tipo), que su bella y joven esposa se cayó por la borda, entre tiburones, ballenas y ostras. Este hecho trágico había ocurrido justo en el preciso lugar desde donde había venido esta partida de ostras, y la fotografía era la foto de su mujer. El caballero supuso que la ostra había abierto su concha para saciar su apetito, y que se había colocado en una posición tal que la imagen de la ahogada se había reflejado en el nácar, al interior de la concha, y allí, por un proceso fotográfico desconocido, había quedado plasmada. Era sólo un negativo, por supuesto". (*The Amateur Photographer*, 1885).



Héctor Méndez-Caratini. *Degeneración macular*, Puerto Rico, 1996.

• En 1877, todo el asunto cobró nueva vida. La chispa que desató la especulación no fue una anécdota personal, sino una serie de experimentos cuidadosamente controlados por dos prominentes científicos que gozaban de gran respeto.

A fines de 1876, el profesor Franz Boll (1849-1879) descubrió que la capa externa de la retina posee, en todos los animales vivientes, un color púrpura. Halló que esta superficie púrpura se blanqueaba al ser expuesta a la luz, pero retomaba su color original en la oscuridad. Como con el yoduro de plata pura, la imagen se imprimía por la acción de la luz, y si se la colocaba en el cuarto oscuro desaparecía y la superficie quedaba de nuevo lista para recibir una segunda imagen. Este color púrpura, que Boll llamó *sehpurpur*[1] (púrpura del ojo), desaparece inmediatamente después de la muerte.

Estos experimentos sobre la sensibidad "fotográfica" de la retina fueron confirmados y ampliados por Willy Kühne (1837-1900). Kühne descubrió que el color púrpura no desaparecía inmediatamente después de la muerte, y que si se conservaba en un cuarto oscuro, permanecía sensible durante veinticuatro horas. En otras palabras, era la luz, y no la muerte, la que volvía insensible a la retina. Sin embargo, sólo era posible re-sensibilizar la retina, cuando la luz la decoloraba, si se mantenía en contacto con la parte posterior del ojo. Kühne le quitó el ojo a un conejo y levantó un rabillo de la retina. El color de este colgajo se blanqueó rápidamente, pero al volverse a colocar el color púrpura reapareció, "de modo que el ojo contiene una substancia viva que tiene el poder de *re-sensibilizar* la película fotográfica cuando un proceso de esta naturaleza se vuelve necesario". Es la decoloración de este púrpura, por la acción de la luz, la que produce "una verdadera fotografía sobre la retina, que puede ser fijada y preservada." Kühne llamó a estas imágenes *optogramas*.

• Como podría esperarse, la prensa fotográfica se interesó mucho en estas pruebas y no tardó en señalar la analogía entre el ojo / retina y la cámara / emulsión:



Agustín Víctor Casasola. Fondo Judiciales. Fototeca del INAH. México, ca. 1930.

"Que en la retina tienen lugar procesos foto-químicos es una cuestión más allá de toda duda, y los fotógrafos no pueden sino sentirse profundamente interesados en la analogía que, como aquí se muestra, existe entre el ojo y la cámara que usa diariamente".

Los periodistas observaron rápidamente la conexión entre estos experimentos y "esa noticia tremendista" de la imagen del asesino en el ojo de la víctima:

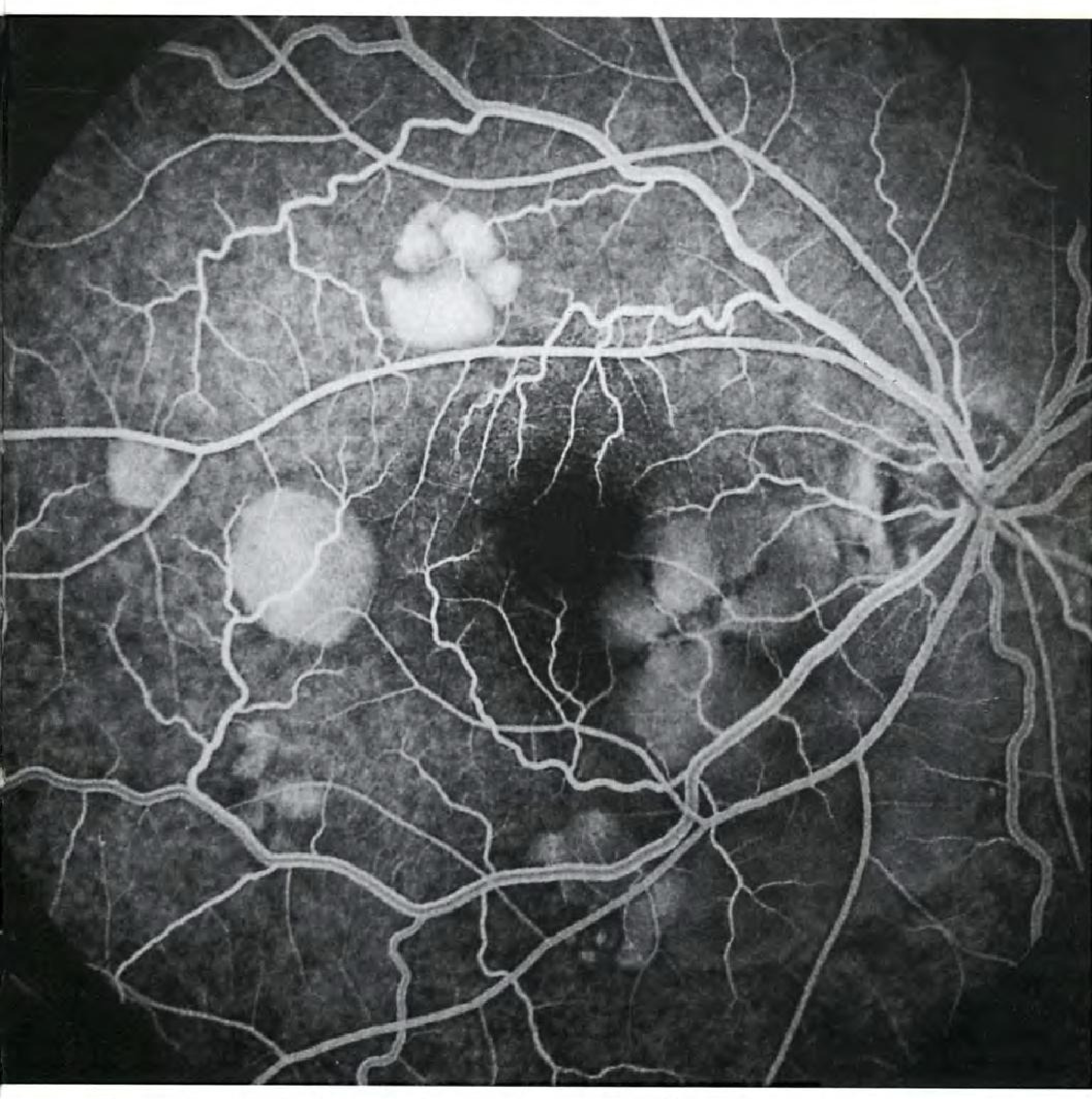
"Tal descubrimiento —como sus autores lo señalan— puede llevar a la suposición de que tal vez halla algo, después de todo, en aquellas historias que con frecuencia oímos, de imágenes visibles en los ojos de personas después de la muerte; de la retina de hombres asesinados, por ejemplo, que muestran claramente la imagen de quienes los mataron..."

• Ocioso o no, el deseo de creer permaneció fuertemente arraigado en la mente del público, particularmente en relación al uso de la fotografía retiniana para la detección de asesinos. Incluso el caso de Jack el Destripador, que asesinó a cinco mujeres en 1880, trajo aparejada una mención aleatoria

cuando los asesinatos de Whitechapel, fue llamado como testigo en relación al asesinato de Annie Chapman. Se le preguntó su punto de vista sobre la posibilidad de obtener una pista de la identidad del asesino, fotografiando los ojos de la mujer muerta. Pero, "como cabía esperarse", no dio esperanzas de ningún resultado satisfactorio. Incidentalmente, se "esperaba" que Phillips rechazara la fotografía retiniana, pues se había esforzado en suprimir mucha información sobre la naturaleza de las mutilaciones. Fue esta acción la que alentó la idea de que el asesino era "cierto fisiólogo experimental, sobreexcitado y deseoso de obtener tejidos vivos de un sujeto sano para uso experimental".

• Un diario vespertino de Londres publicó una serie de entregas, durante el invierno de 1900 a 1901, en las que el villano era identificado gracias a una reproducción amplificada de la retina de la víctima, si bien era muy improbable una fotografía hecha con la luz de un *flash* en la calle. Esto no hubiera sido digno de llamar la atención, salvo por el hecho de que la reseña en la prensa fotográfica estaba inmediatamente precedida del anuncio de una versión escenificada de *El libro de la selva*, de Rudyard Kipling (Kipling fue inducido por el fotógrafo H.H. Hay Cameron, hijo de la fotógrafa victoriana Julia Margaret Cameron, a escribir una versión para teatro).

Sin duda, de entre los cuentos que usan la idea de la imaginería retinal, el mejor escrito, si no el más interesante, es *At the end of the passage*, de Rudyard Kipling. Cuatro hombres, solitarios, aburridos y sofocados por el calor de la India, se reunían una vez por semana, a la salida de sus diversas ocupaciones imperiales, para jugar *bridge* y relajar sus tensiones en una charla irritable. Uno de ellos, Hummil, estaba particularmente de mal humor esa noche. Arisco y enfermo, despide a sus invitados, excepto al doctor Spurstow, quien insiste en quedarse y en tratar de ayudarlo. Hummil admite haber contemplado la posibilidad del suicidio, y haber sido llevado a una desesperación insomne por un rostro ciego que lo perseguía por los corredores. Estaba convencido de que, si era atrapado, moriría. Se estaba volviendo loco. Después de que Spurstow le administra opio, Hummil se duerme y al día siguiente se despierta más fresco. Spurtow lo deja solo hasta la siguiente reunión del grupo. Cuando los tres invitados llegan a la casa de Hummil, lo encuentran muerto: "en los ojos fijos estaba escrito un terror que sobrepasaba la expresión de cualquier pluma." Spurstow nota algo en los ojos. Los fotografía. Más tarde, ese mismo día, el doctor se retira al baño con su cámara Kodak. Después de unos minutos, se oye el ruido de algo hecho pedazos. Sale de ahí, muy pálido. "¿Conseguiste hacer la foto?", le preguntan; "¿qué se ve en ella?" El doctor responde: "Fue imposible, desde luego. No hace falta que miren... He destrozado las



Héctor Méndez-Caratini. Defecto del pigmento epitelial. Puerto Rico, 1996.

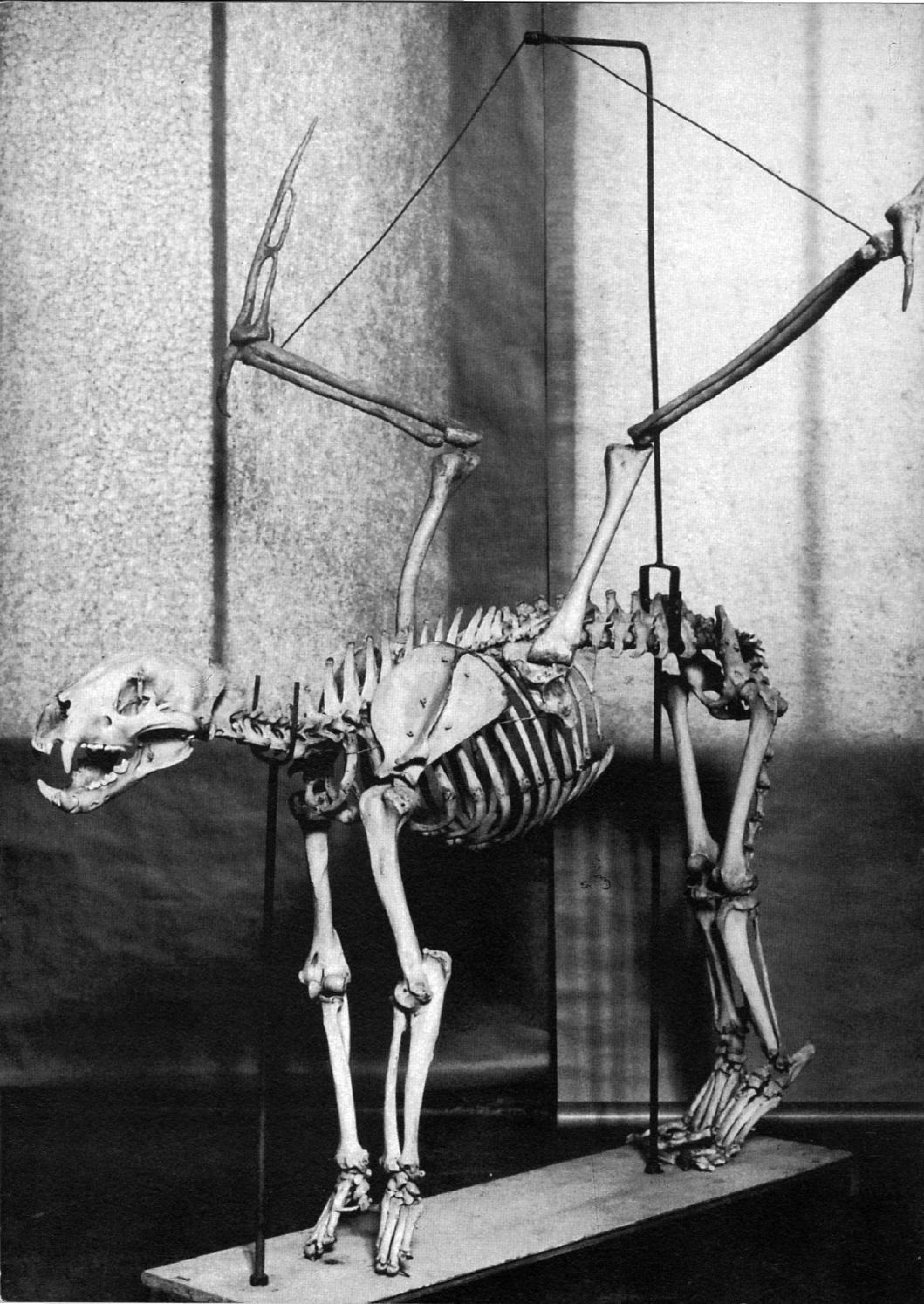
películas... Fue imposible". "Eso", dijo uno de los otros, mirando la mano temblorosa del doctor, que se esforzaba por volver a encender su pipa, "es una maldita mentira".

NOTA

[1] Ahora llamado *rodopsina.*

FUENTE:

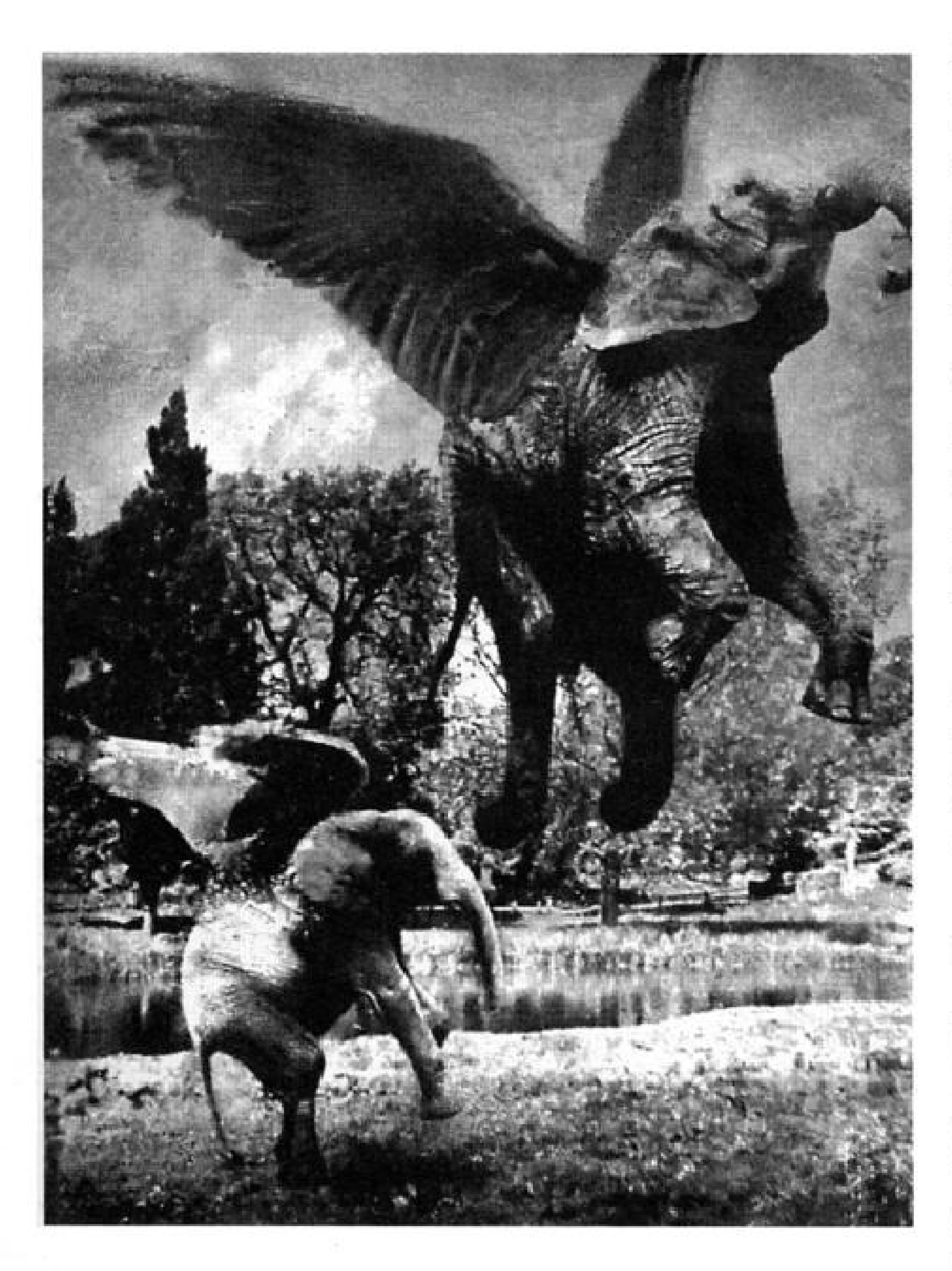
Bill Jay. *Cyanide & Spirits. An Inside-Out View of Early Photography.* Nazraeli Press.



LA REINVENCIÓN DE LA FAUNA

Mauricio Molina

Como la verdadera Naturaleza se ha perdido, todo puede ser Naturaleza.
Pascal



Claude A. Bromley. *Aerofantes de Kenia emprendiendo el vuelo.* 1941 (documento considerado dudoso).

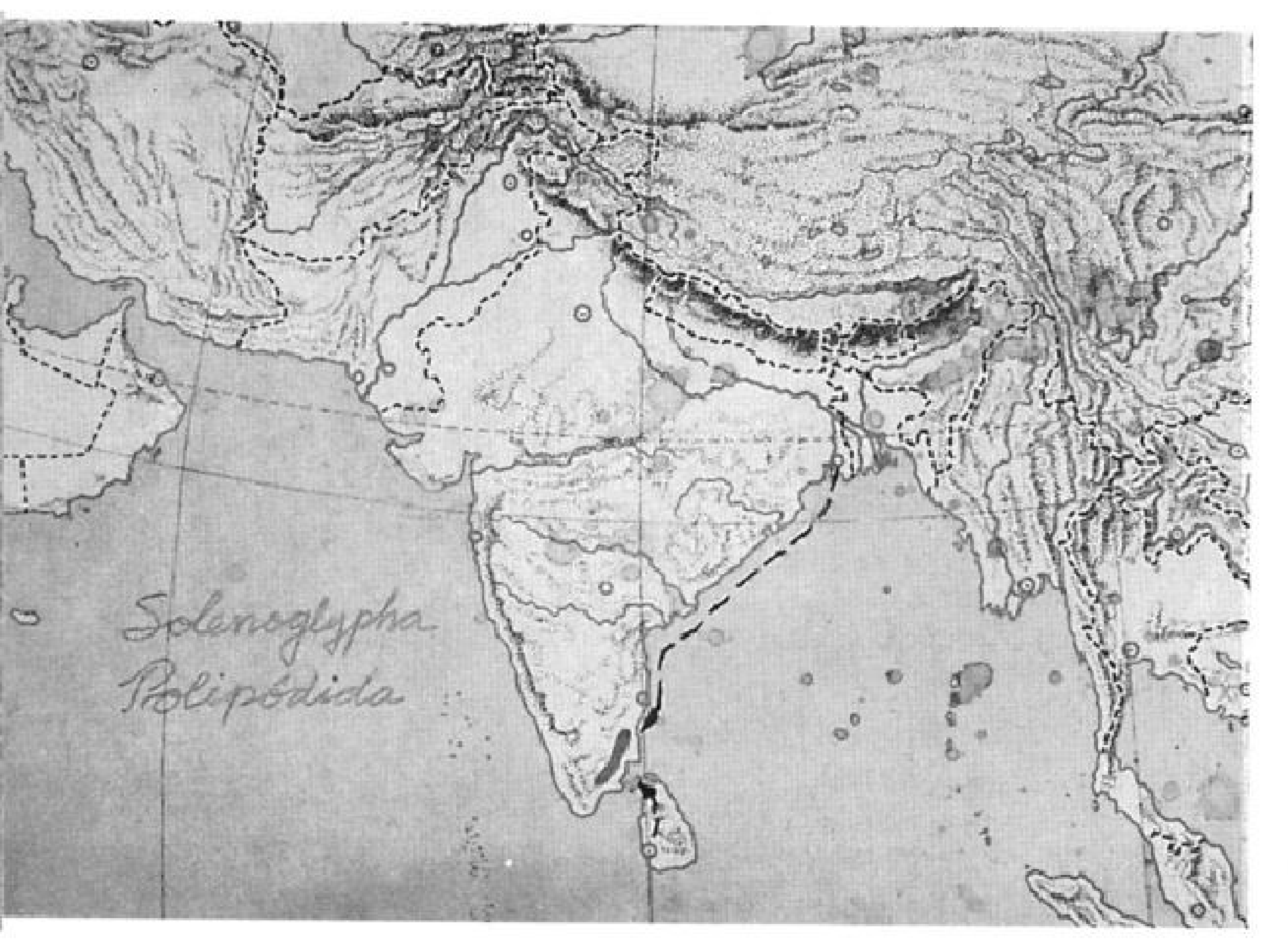
En un libro impreso en España y editado por la División Científica de la prestigiada editorial *Photovisión*, los fotógrafos y escritores Joan Fontcuberta y Pere Formiguera, fieles a la más profunda Verdad, han rescatado el invaluable trabajo de los naturalistas y científicos Peter Ameisenhaufen y Hans von Kubert, realizado en tortuosas y apartadas regiones de los cinco continentes, de ambos hemisferios y de todas las latitudes.

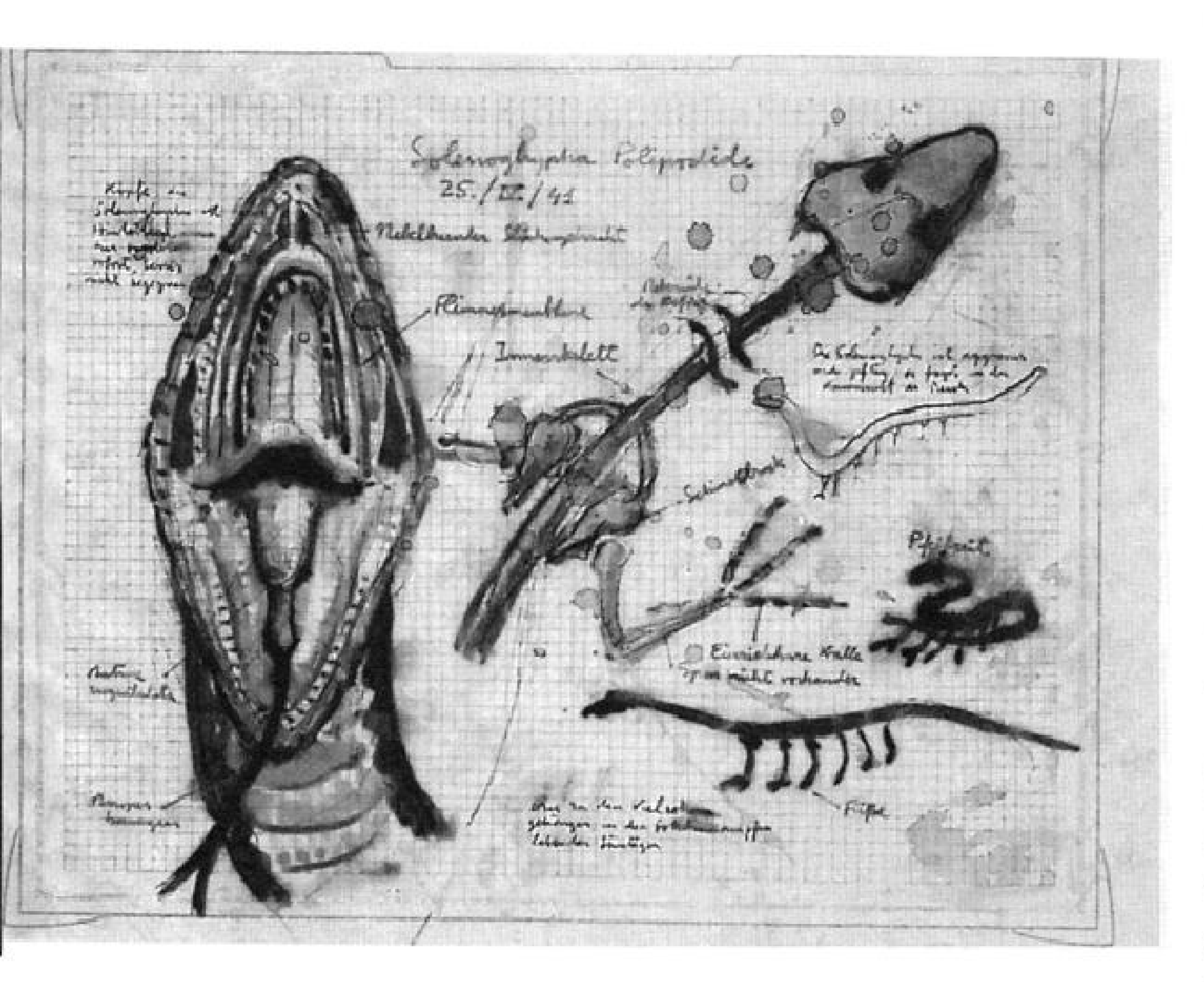
Serpientes con pelos, felinos volantes, ostras con brazos, pájaros tortugas o monos unicornios alados son algunos de los hallazgos más afortunados y sorprendentes de Ameisenhaufen y von Kubert.

Antes de que se dieran a conocer las contundentes pruebas del doctor Ameisenhaufen, algunos precursores —entre los que se cuentan Plinio,Thomas Browne o Jorge Luis Borges— se habían aventurado a inventariar la tortuosa Fauna que acecha en médanos, bosques y pantanos de sueño, entre los manglares de las pesadillas, oculta en bosques dibujados en alucinantes mapas amarillentos, en espera de ser, finalmente, descubierta.

La creación de seres imaginarios es un arte tan antiguo como el ser humano. Innumerables pintores, poetas y novelistas han frecuentado este género de la invención fantástica, basta con recordar las extrañas creaturas del Bosco, las pesadillas de Goya, los insectos

◂ *Esqueleto de Felis Pennatus,* 1932.





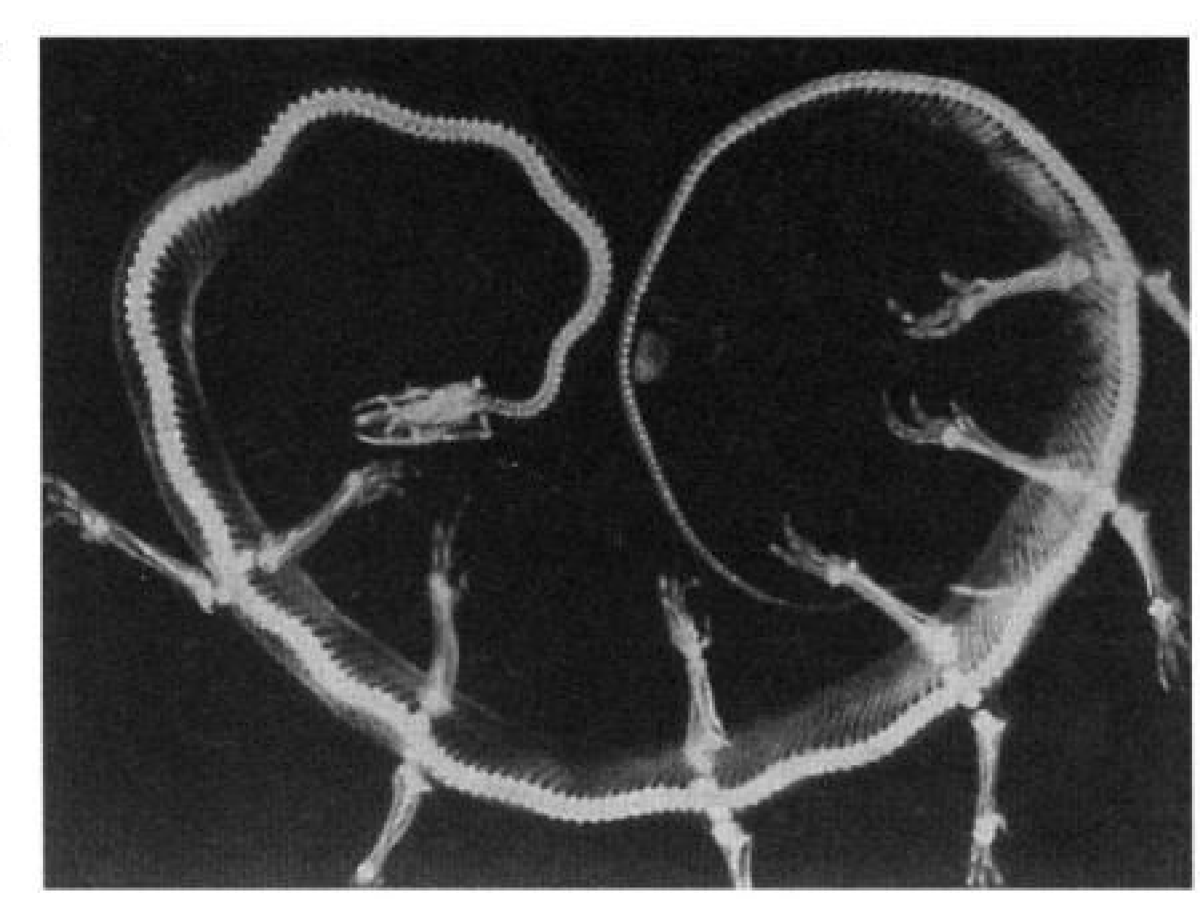
Mapa de la expedición y dibujo de campo.

del País de las Maravillas de Lewis Carroll, la peluza viviente de Franz Kafka o los insuperables Alebrijes de Linares.

Al enfrentarnos a estos seres imaginarios, es posible la siguiente conjetura perturbadora: estos seres no son invenciones, sino descubrimientos. ¿En qué playa remota zambullen sus traseros escamosos las sirenas en celo y llaman a los marinos con cantos irresistibles, mientras en el desierto las manticoras lanzan sus gruñidos de felinos salvajes y agitan sus colas de escorpiones? ¿Dónde están los sátiros de pies de chivo que secuestran a las mujeres, dónde las hembras-niñas de Cabrera Infante o los ajolotes con alma humana que descubrió Julio Cortázar? ¿Quién habrá atisbado al mítico dragón que habita las brumosas aguas del lago Ness? ¿Serán ciertas las leyendas del Abominable Hombre de las Nieves que, se dice, deambula por las nevadas soledades del Himalaya? ¿Es el Chupacabras una invención o un descubrimiento?

Joan Fontcuberta y Pere Formiguera se han lanzado a la ardua y terrible tarea de compilar nuevas creaturas para cultivar nuestro terror y alimentar nuestro asombro. A través de los descubrimientos del doctor Peter Ameisenhaufen, preservados gracias a su fiel discípulo Hans von Kubert, Formiguera y Fontcuberta nos presentan ahora la increíble pero cierta *Solenoglipha Polipodida*, rara serpiente de doce patas que habita los bosques del sur de la India, sobreviviente de los tiempos prebíblicos, cuando aún reinaba Lilith, la primera esposa de Adán, y la Tierra era el Paraíso, y las serpientes no habían perdido aún sus extremidades porque no existía la culpa. O también el *Elephas Fulgens*, elefante pariente de la diminuta

Radiografía del ejemplar capturado.



Solenoglypha Polipodia. Postura de ataque. India, 1941.



luciérnaga, que emite un brillo perturbador como recurso defensivo y siempre de acuerdo a su estado de ánimo. O el *Centaurus Neandertalensis,* mezcla de babuino y venado, paradójico Eslabón Perdido del ya extinto Centauro clasificado por los antiguos griegos, ser extremadamente inteligente que cedió su propio cuerpo para el estudio y progreso de la Ciencia. O el *Cercopithecus Icarocornu,* mono alado del Brasil, dotado de un cuerno en la frente y que forma parte de un complejo y fabuloso rito de las tribus salvajes del Amazonas. Es inevitable mencionar a la sensacional *Micostrium Vulgaris,* rara ostra vertebrada dotada de un brazo que utiliza para matar a sus presas a garrotazos.

En el laboratorio.

Los descubrimientos de Ameisenhaufen y von Kubert apuntan hacia una redefinición de la naturaleza que nos rodea y del mundo en el que nos encontramos irremediablemente atrapados. Con sencillas y a menudo ingenuas observaciones —cito la siguiente: al mencionar al *Centaurus Neandertaliensis* el doctor escribe en su diario: "cada vez que oigo el registro de su voz pronunciando mi nombre (aunque con dificultad), me siento invadido por una gran sensación de desasosiego"—, Ameisenhaufen ha puesto en entredicho el complot de los racionalistas (burócratas del darwinismo, la relatividad y la física cuántica) y ha logrado arrojar nueva luz sobre los enigmas más secretos del Universo.

Fontcuberta y Formiguera conocen el poder germinal del Mito y saben que basta con imaginar un ser extraño o increíble, habitante de una remota selva o playa, para que su sombra comience a manchar las piedras, sus huellas se impriman en el lodo y sus fósiles queden grabados en el polvo, dentro de la roca.

Alguna vez el ser humano soñó con estudiar la realidad; ha llegado la hora de *inventarla.*

Solenoglypha Polipodida

Tipo: Chordata.
Subtipo: Vertebrata.
Clase: Reptilia-Ratidae.

Fase de silbido.

Localización: Hallada en un bosque caducifolio del estado federal de Tamil Nadu, en el sur de la India, mediante el contacto G-16, el cual sufrió uno de sus ataques mientras buscaba trufas. Su observación y captura se prolongaron por espacio de 30 días, durante los que fue imposible localizar otro ejemplar. Sobrevivió al cautiverio hasta que fue sacrificada por medios artificiales para proceder al estudio de su constitución interna.

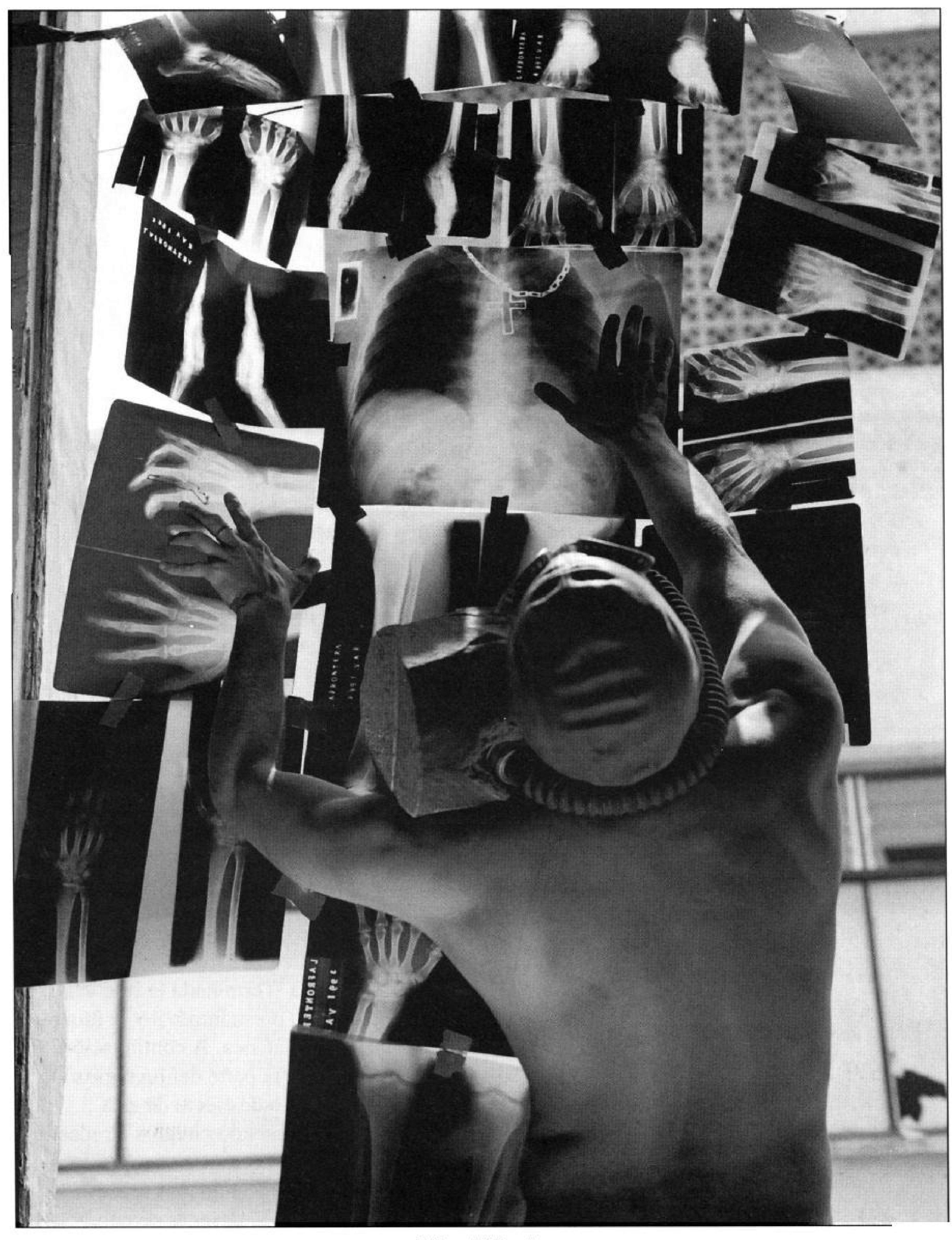
Fecha de la captura: 30 de abril de 1941.

Características generales: Esqueleto interno de tipo óseo. Respiración pulmonar. Sistema nervioso propio de los vertebrados. No se ha podido observar su sistema de reproducción, pero todo indica que es ovíparo y con separación de sexos. El ejemplar capturado es un macho adulto y su longitud es de 133 cm.

Morfología: Es una mezcla de reptil y ave no voladora. Aunque no tenga alas, es muy posible que en formas más primitivas las tuviera. Las caraterísticas morfológicas concuerdan con las del informe 21 sobre la fauna postrélica de Mobolk, suministrado por el enlace del Dr. Ray. Corresponde, pues, al suborden 8 de la actual Nueva Zoología.

Costumbres: Extremadamente agresiva y venenosa, caza para alimentarse y por el mero placer de matar. Es muy veloz y avanza en una curiosa y rapidísima carrera, gracias a la fuerte musculatura de sus doce patas y al impulso suplementario que obtiene ondulando su cuerpo en una extraña reptación aérea. Cuando está ante la presa, adopta una inmovilidad absoluta y emite un silbido muy agudo que paraliza a su enemigo. Esta inmovilidad se mantiene durante el tiempo que el depredador necesita para segregar los jugos gástricos precisos para digerir la presa, y oscila entre los 2 minutos y las 3 horas, en función del tamaño de la víctima. Terminada la fase del silbido, la *Solenoglypha* se lanza contra su presa inmóvil y le muerde en el cogote, produciéndole la muerte instantánea. A continuación, y si desea comerse a su víctima, la fiera vomita parte del jugo gástrico sobre el animal muerto y espera un principio de efecto de esta sustancia de un alto grado de acidez, describiendo círculos alrededor del animal muerto y profiriendo el murmullo característico: "Glob-to", con una cadencia de 3-pausa-1. A diferencia de los reptiles conocidos, la *Solenoglypha* no descansa nunca después de comer. Al contrario, se lanza a una carrera desenfrenada, que solamente se interrumpe en el momento de la defecación. [Cat: 0058975FF].

En la captura.



Miguel Morales.
Estos días. Hospital Civil. Cuernavaca, 1996.

LOS RAYOS QUE NO SON

Dr. Fernando Ortiz Monasterio



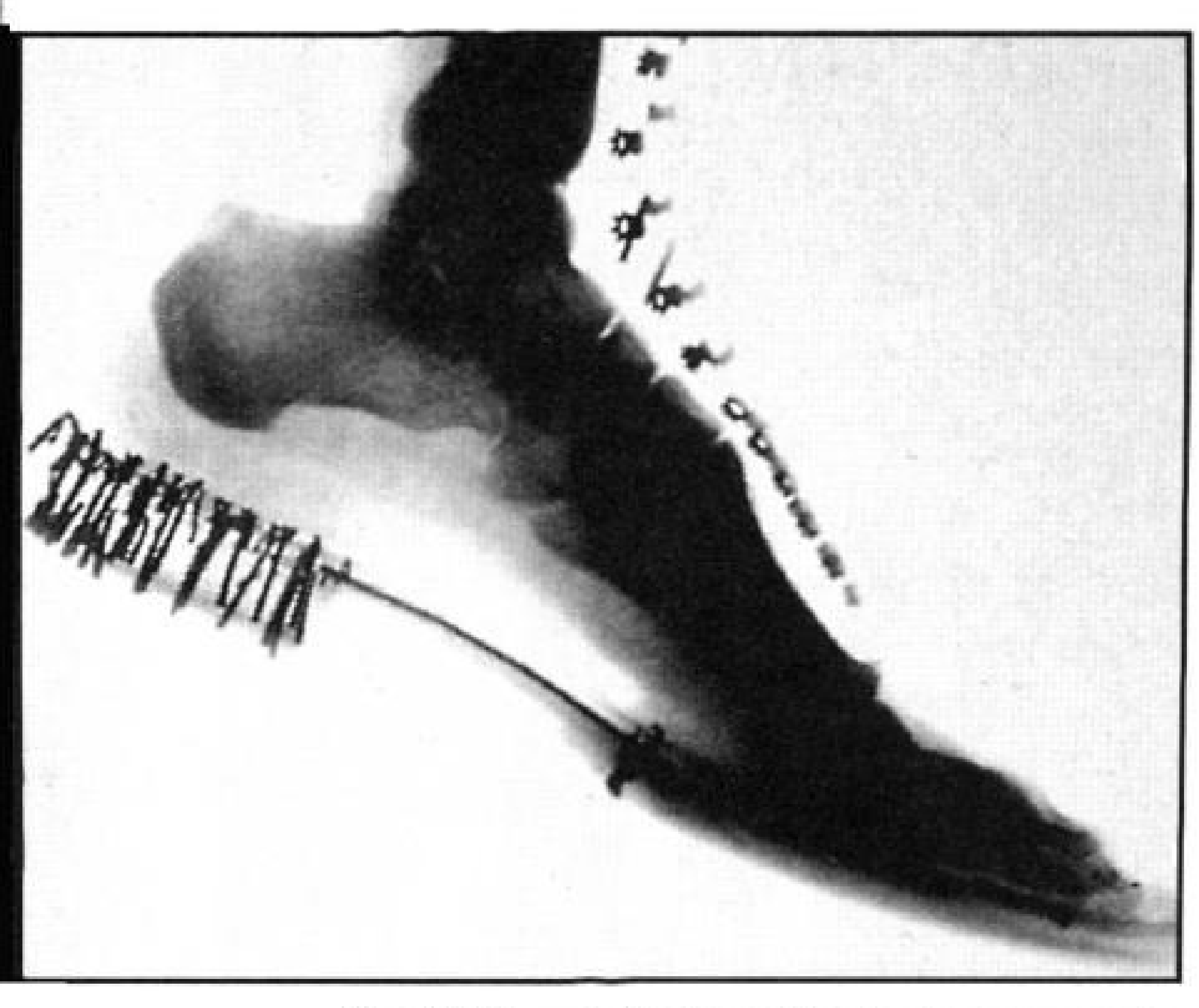
Manuel Álvarez Bravo.
Flor y anillo, 1940.

Hablando de rayos invisibles, fuerzas ocultas y efluvios misteriosos, el año pasado se celebró el centenario del descubrimiento de los rayos-X, hecho por Roentgen en 1895.

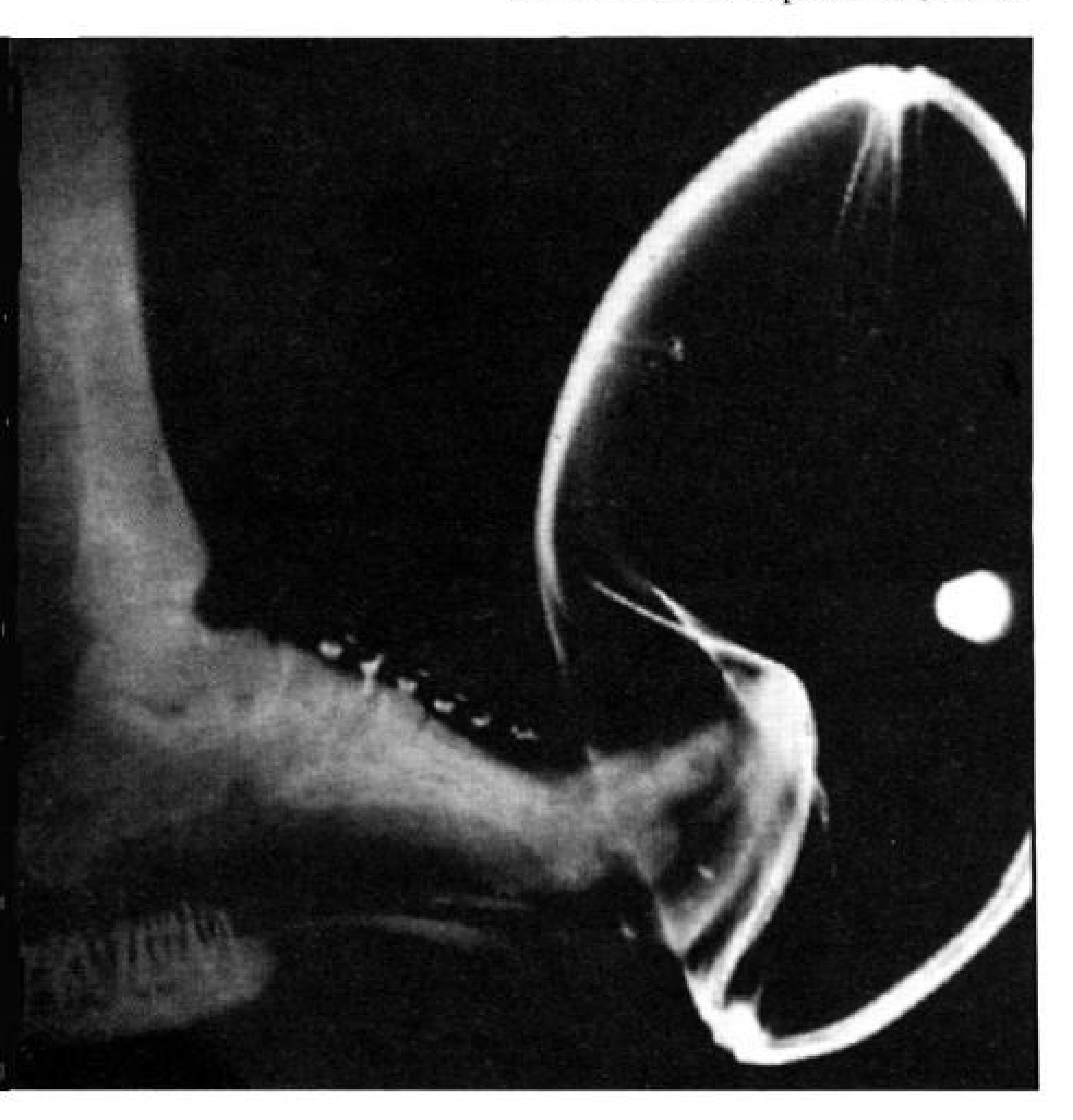
Este importante descubrimiento, verdadero parteaguas de la medicina, tuvo antecedentes, como todos los avances del conocimiento. En ciencia, los descubridores descienden de sus antepasados científicos; son, esencialmente, el producto de una época. En el caso de los rayos-X, los antecedentes se remontan a los experimentos con tubos de vidrio al vacío y a las fascinantes observaciones de quienes empezaron a entender, capturar y conducir la electricidad durante los siglos anteriores.

Los primeros intentos de extraer el aire de un tubo fueron hechos por Evangelista Torricelli, secretario y ayudante de Galileo, quien al llenar un tubo de mercurio, fabrica el primer barómetro y logra el primer espacio vacío permanente. Casi simultáneamente, Von Gueriche, con sus famosas esferas de Magderbürg y su barómetro de 20 metros de altura, inventa la primera máquina de electricidad. Estos experimentos fueron continuados con los trabajos de Benjamin Franklin, Luigi Galvani, Alejandro Volta, Ampere y Faraday. Fue este último quien revivió nuevamente el interés por el estudio de las descargas eléctricas sobre los tubos de vacío.

Para mediados del siglo pasado, Sir William



Dr. Williams. Radiografía de pie con zapato. 20 minutos de exposición, 1896.



Radiografía micronex de una patada al balón. Un milisegundo de exposición, 1989.

Crookes había diseñado una gran variedad de tubos a través de los cuales hacía pasar una corriente, produciéndose rayos catódicos que velaban las placas fotográficas almacenadas en el laboratorio.

Wilhelm Conrad Roentgen, experimentando, en Alemania, con tubos de Crookes cubiertos con un grueso cartón obscuro, se dio cuenta de que las emanaciones que éstos producían atravesaban la cubierta, haciendo brillar una pantalla de bario situada a varios metros. Interpuso diversos materiales y confirmó que los efluvios pasaban a través de los objetos, con excepción del plomo y el platino. Al sostener esos materiales entre el tubo y la pantalla fluorescente, pudo vislumbrar la visión fantasmagórica de los huesos de sus propios dedos. La carne era transparente y el esqueleto oscuro.

Se encerró durante semanas en su laboratorio y experimentó incansablemente con numerosos materiales, sustituyendo la pantalla por placas fotográficas que resultaron expuestas bajo el efecto de los rayos.

Al cabo de algunos días, fabricó una pequeña cámara metálica totalmente oscura, con una pequeña ventana de zinc, a través de la cual podrían penetrar los misteriosos rayos. Persuadió a su esposa de que entrara a la cámara, colocando su mano sobre una placa fotográfica, mientras Roentgen, protegido afuera por una capa de plomo, hacía una exposición de 15 minutos. En la placa revelada, los huesos de la mano aparecían claros dentro de la masa oscura de la carne. Los anillos que portaba eran claramente visibles.

Este triunfo de la ciencia, publicado los primeros días de enero de 1896, conmovió al mundo entero. El potencial de los rayos-X para la medicina era enorme. En una demostración pública, celebrada unas semanas más tarde en la Sociedad Física Médica de Wurzburg, Roentgen invitó al Profesor Von Kölliker, distinguido anatomista, a que dejara fotografiar su mano con los nuevos rayos, produciendo una excelente radiografía.

Roentgen recibió el Premio Nobel y su nombre quedó inscrito para siempre en los anales de la ciencia. Lo que entonces no se sabía era el peligro potencial que implicaba el uso indiscriminado de estos invisibles efluvios. Predominaba el entusiasmo por escudriñar los más



recónditos rincones del cuerpo humano, por fotografiar los más mínimos detalles del organismo, sin tener que desollar al sujeto como hacían Leonardo y los anatomistas, ladrones de cadáveres del Renacimiento.

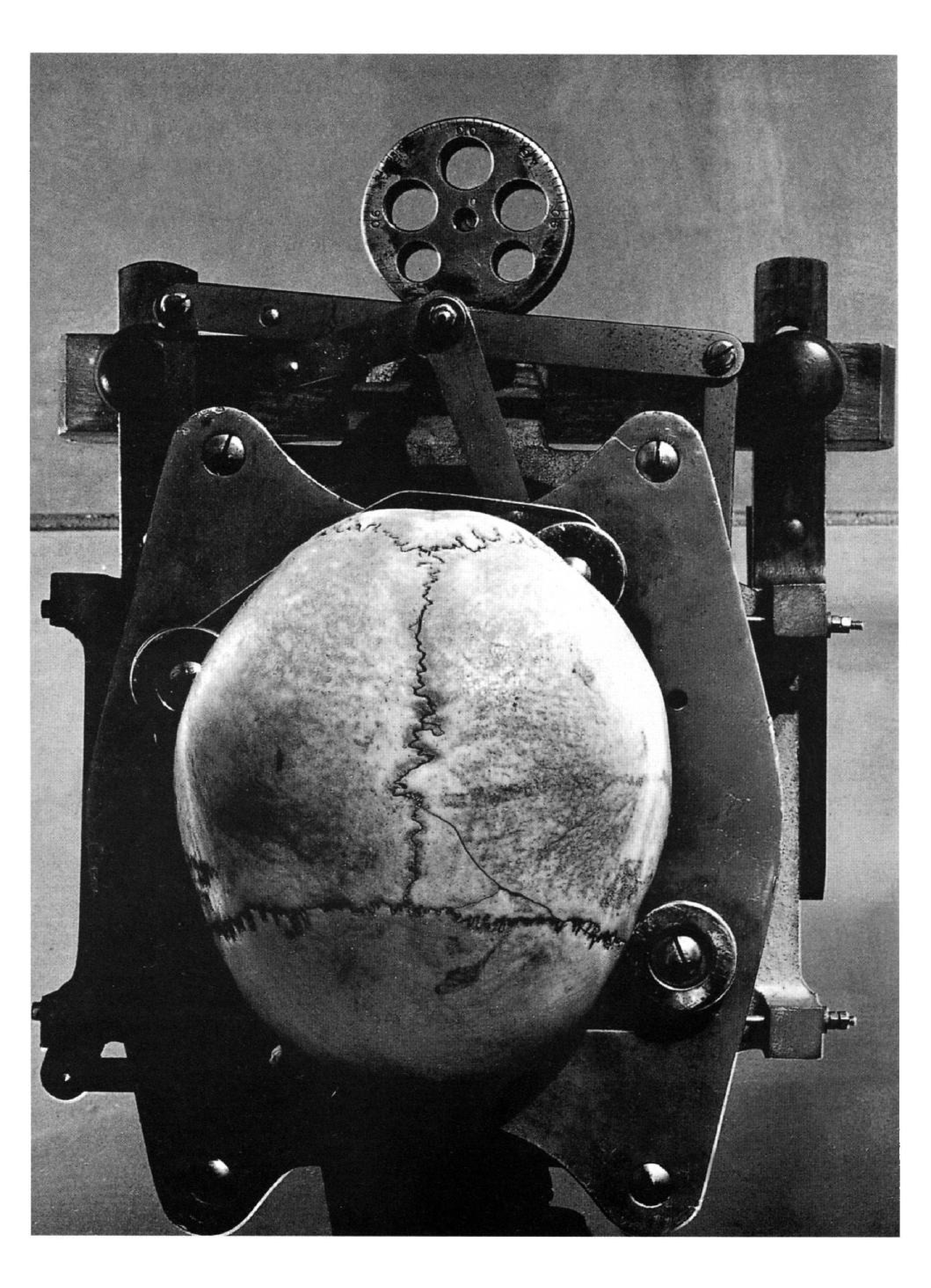
De la radiografía de un pie, tomada con 20 minutos de exposición hace 100 años, a otra moderna, mostrando un pie pegando a un balón, tomada con un milésimo de segundo, hay un inmenso avance tecnológico. Difícilmente podría Roentgen haberse imaginado que el mismo motivo de la radiografía de una mano, que inició esa revolución tecnológica, sería magistralmente empleado 75 años después, por Manuel Álvarez Bravo como tema de una fotografía artística con un anillo y una flor.

Filtros protectores, intensificadores de imágenes y placas fotográficas supersensibles permiten, hoy en día, trabajar sin riesgos para el paciente y el técnico.

Con la tomografía axial computarizada, la diferencia de opacidad de los tejidos blandos y óseos, al paso de mínimas dosis de radiación, es ahora registrada en el ordenador. Así, es posible obtener imágenes virtuales tridimensionales, elaboradas a partir de la información capturada en el disco. El sueño de Leonardo, cuando trazaba los espléndidos dibujos de cráneos abiertos que mostraban el cerebro, se hacen realidad cuando el médico, cómodamente sentado frente a su escritorio, presiona delicadamente una tecla de la computadora mientras el paciente aguarda en el cuarto contiguo.

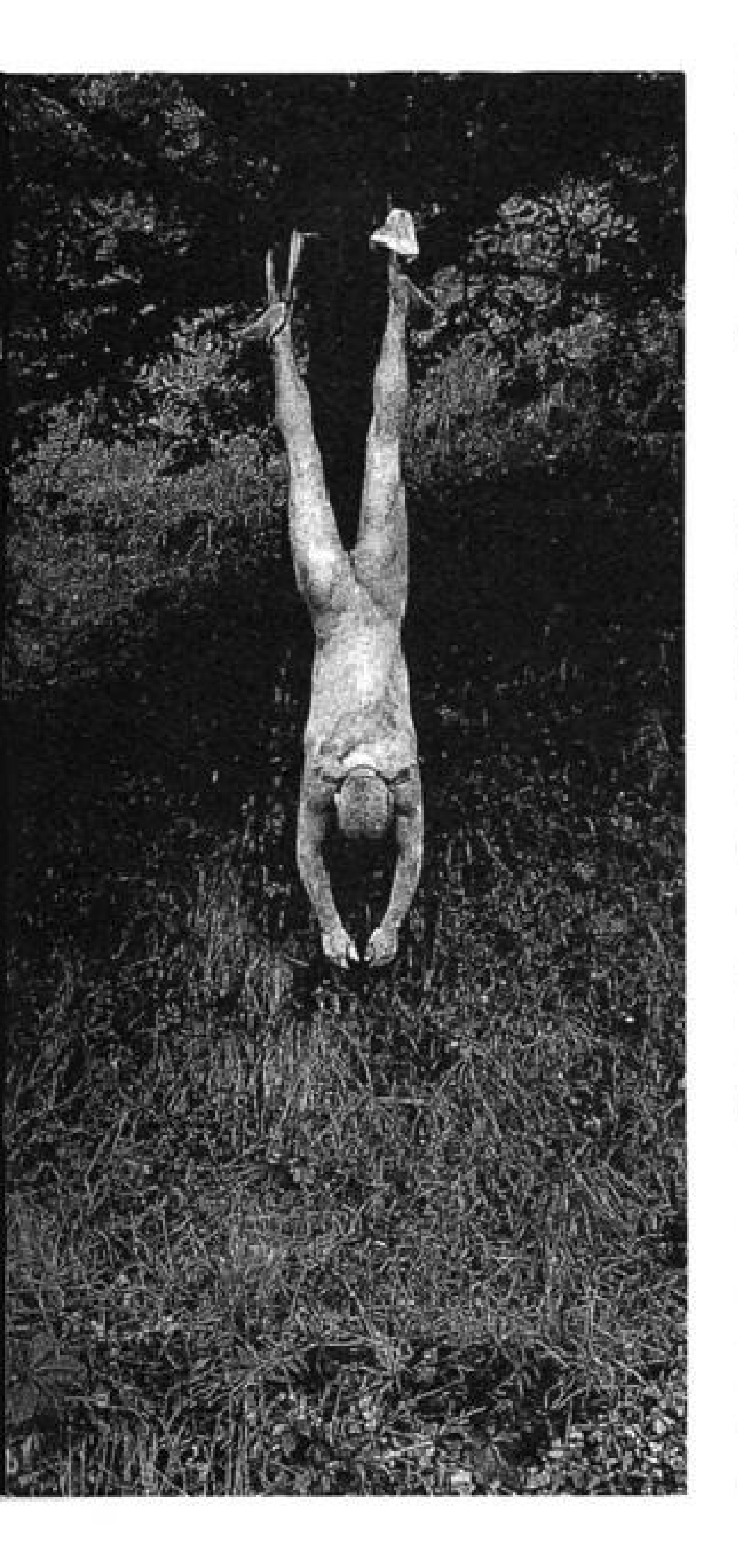
Más aún, apretando otra tecla, se pone en marcha un mecanismo que corta una lámina de acrílico con un rayo láser, éste sí visible y luminoso, reproduciendo exactamente el hueso radiografiado en un modelo de plástico. Con este método se ha hecho una reproducción exacta de todo el esqueleto del "hombre de los Alpes", muerto hace 5 600 años, y que fue recientemente encontrado congelado en un glaciar. Así, será posible estudiar los resultados de traumatismo en sus huesos y las enfermedades de sus articulaciones, mientras nuestro desconocido antepasado, que perdiera la vida durante una nevada en su travesía transalpina, permanece congelado en el frigorífico de la Universidad de Innsbruck, a la espera de que nuevos rayos invisibles y misteriosos, que aún no han sido inventados, permitan estudiarlo con más detalle en el futuro.

Radiografía de una momia egipcia en un gabinete de madera.



DIETER APPELT

Sylvia Wolf



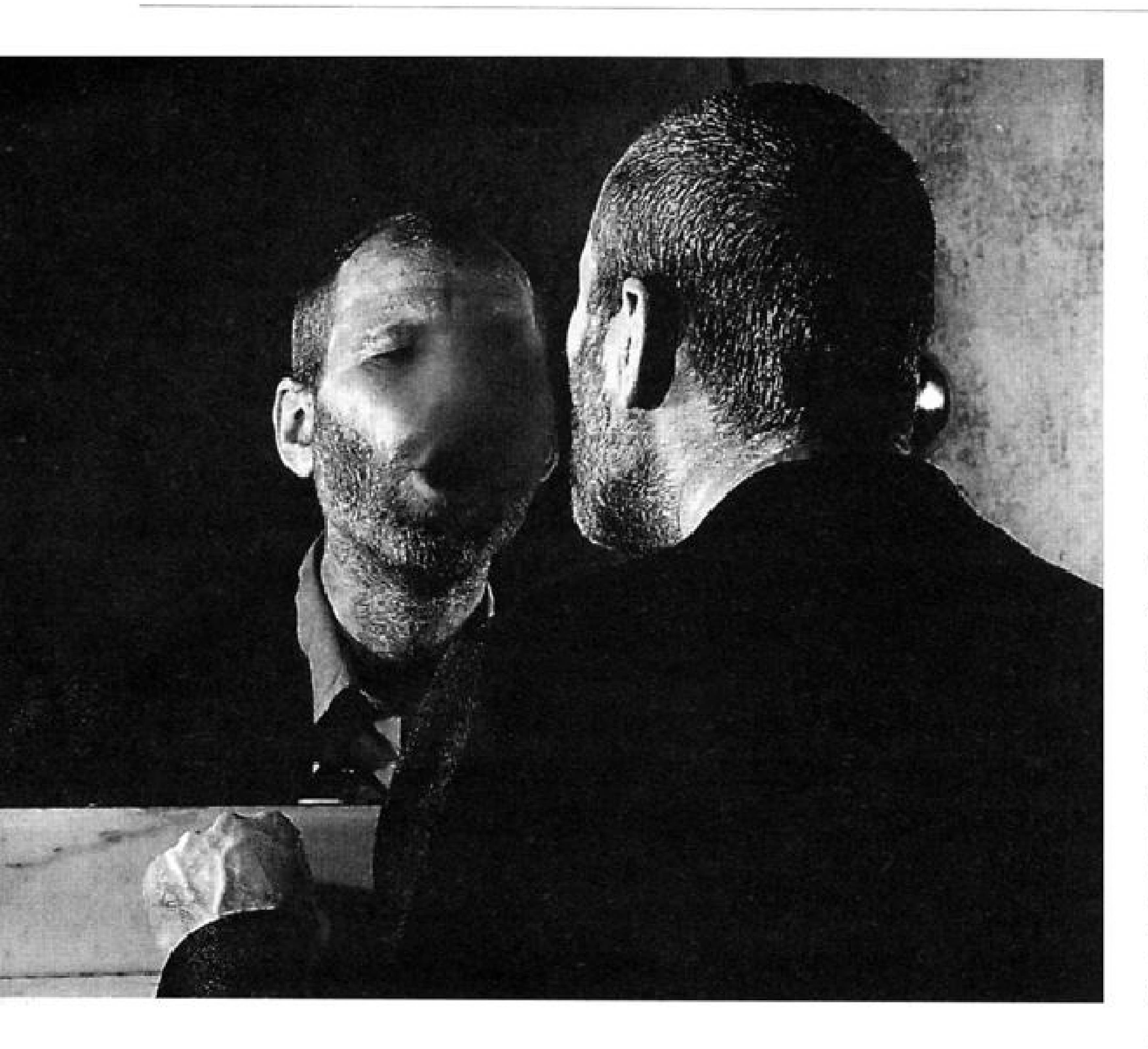
Dieter Appelt.
Primer colgamiento.
De la serie: *Monte Isola,*
1976.

Dieter Appelt se transfiguró con el uso japonés del blanco como el color de la desintegración extrema. Para Appelt, "el blanco es el color de la descomposición. El blanco no es nada. En fotografía, el papel es blanco, seguidamente viene la luz, que también es blanca, luego se crea la sombra, la aparición".

• Appelt realizó una fotografía que cortó amarras con los experimentos anteriores y le indicó el camino futuro. Ocurrió durante su primer viaje de trabajo a Monte Isola, una isla pequeña, demasiado poblada, rebosante de sensualidad y que olía a tierra y olivas, en un lago en la cima de los Alpes italianos. Sabía que estaba listo para una ruptura, pero lo que pasó ese verano lo tomó por sorpresa. Primero, emblanqueció su cuerpo, tomando como norma el uso del blanco como el color de la descomposición en las prácticas funerarias japonesas. Luego, inspirado por una pintura del Museo de Berlín de una figura crucificada sobre una cruz invertida, se subió a un árbol y se colgó de sus tobillos, desnudos. Ubicó la cámara a varios pies de distancia, y Hanna apretó el obturador. Appelt había previsto el esfuerzo físico de colgarse y el mareo provocado por la sangre fluyendo a la cabeza, pero no el impacto emocional de esta experiencia. "Me dejó pasmado", dice. "No esperaba lo que encendería en mí, lo que abriría en mí. Después de eso, produje fotografías como en un trance, una después de la otra. Ya no lo planeé más. Esa foto fue el comienzo".

• *Augenturm (Torre del ojo)* forma parte de una compleja genealogía de imágenes que se interconectan, y que Appelt hizo entre 1977 y 1979, llamadas *Erinnerungsspur* (*Huella de la memoria*). Incluidas en esta serie hay imágenes de su rostro cubierto con polvo de mármol endurecido, de sus manos envueltas en rígidas vendas de algodón y de un torno sujetando un cráneo humano. Appelt reconoce que los

◂ **Dieter Appelt.** *Máquina del cráneo.* De la serie: *Huella de la memoria,* 1977-1979.

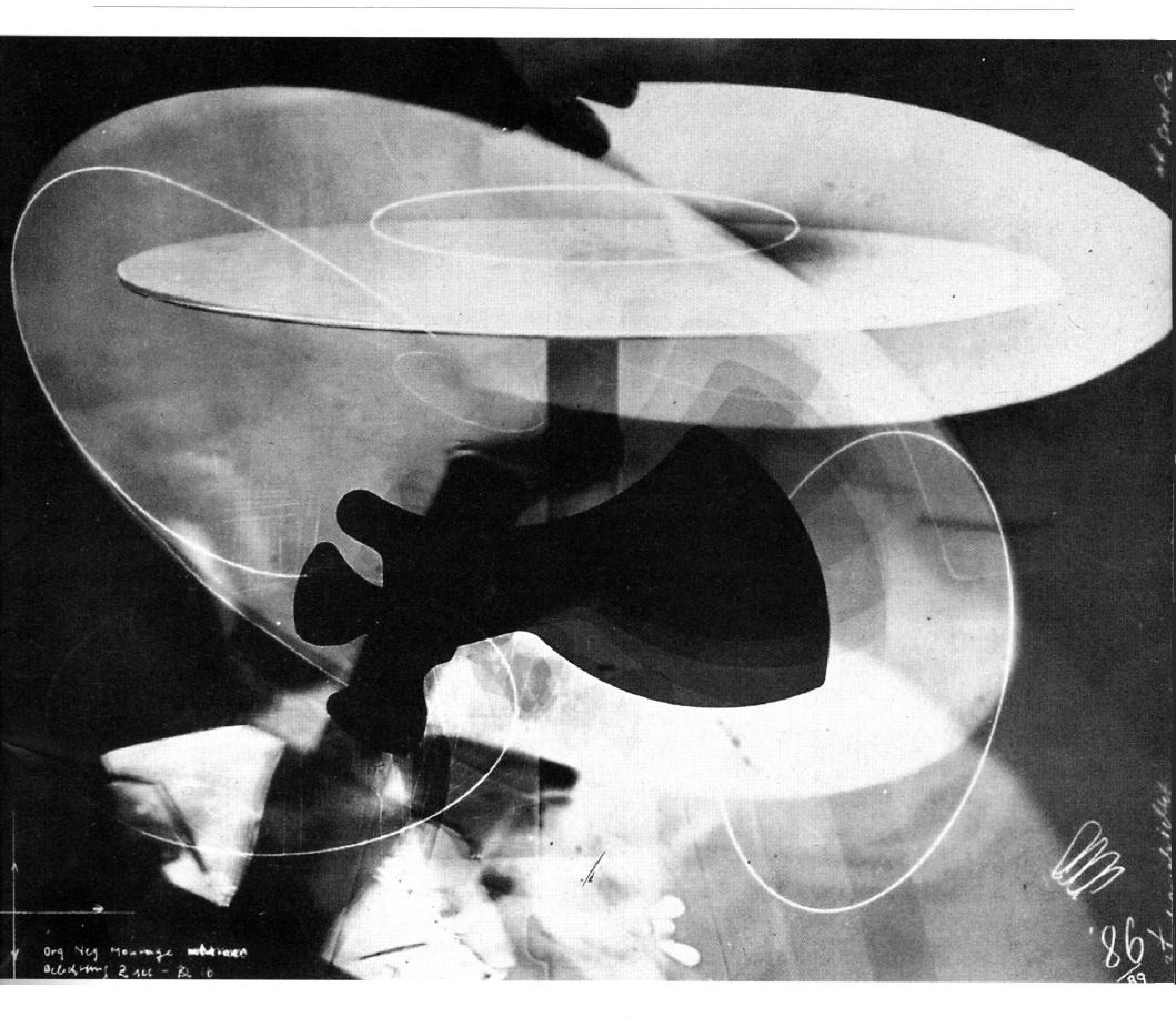


Dieter Appelt. *La marca que hace el aliento en el espejo*, 1977.

recuerdos de soldados muertos de su infancia contribuyeron a la visión de estas fotos, pero recomienda no verlas como estrictamente autobiográficas, y se opone enérgicamente a cualquier lectura psicoanalítica de su trabajo. Siente que las fotografías provienen de una gama más amplia de la experiencia humana. Cuando Appelt hizo estas imágenes, estaba interesado en la idea del artista como chamán, como médium espiritual, que recurre tanto a las experiencias personales como a cosas heredadas de los recuerdos ancestrales. Describe muchas de estas fotos como si fueran *dejá vu* —previamente vislumbradas pero nunca realmente experimentadas—, como si existieran en su subconsciente y él hubiera actuado sobre algún orden interior al convertirlas en arte. La sensación ancestral de estas fotos refleja su modo de pensar. Las fotos conjuran imágenes de rituales tribales y pasajes de iniciación mítica —ceremonias directamente ligadas a la muerte o al bienestar de un solo miembro del grupo. Las fotografías de Appelt están cargadas de una necesidad y una intención semejantes.

Este período de intenso trabajo está marcado por una sola fotografía, cosa inusual para Appelt, quien incorpora la mayor parte de sus fotos a grupos o series. *Der Fleck auf dem Spiegel, den der Atemhauch schafft* (*La marca que hace el aliento en el espejo*, 1977) es una imagen de Appelt, de espaldas a la cámara, soplando en un espejo. Su reflejo está velado por la condensación de su aliento, y la suave difuminación crea un sorprendente constraste con la textura de la barba incipiente y sesgada, y con los cortos cabellos del artista. Aunque Appelt se utiliza a sí mismo en un gran número de fotografías, éste tal vez sea su único autorretrato, ya que lo muestra trabajando, dándole a lo intangible forma fotográfica. Allí, en el espejo, en el territorio entre la realidad y su imagen, es donde Appelt deja su marca.

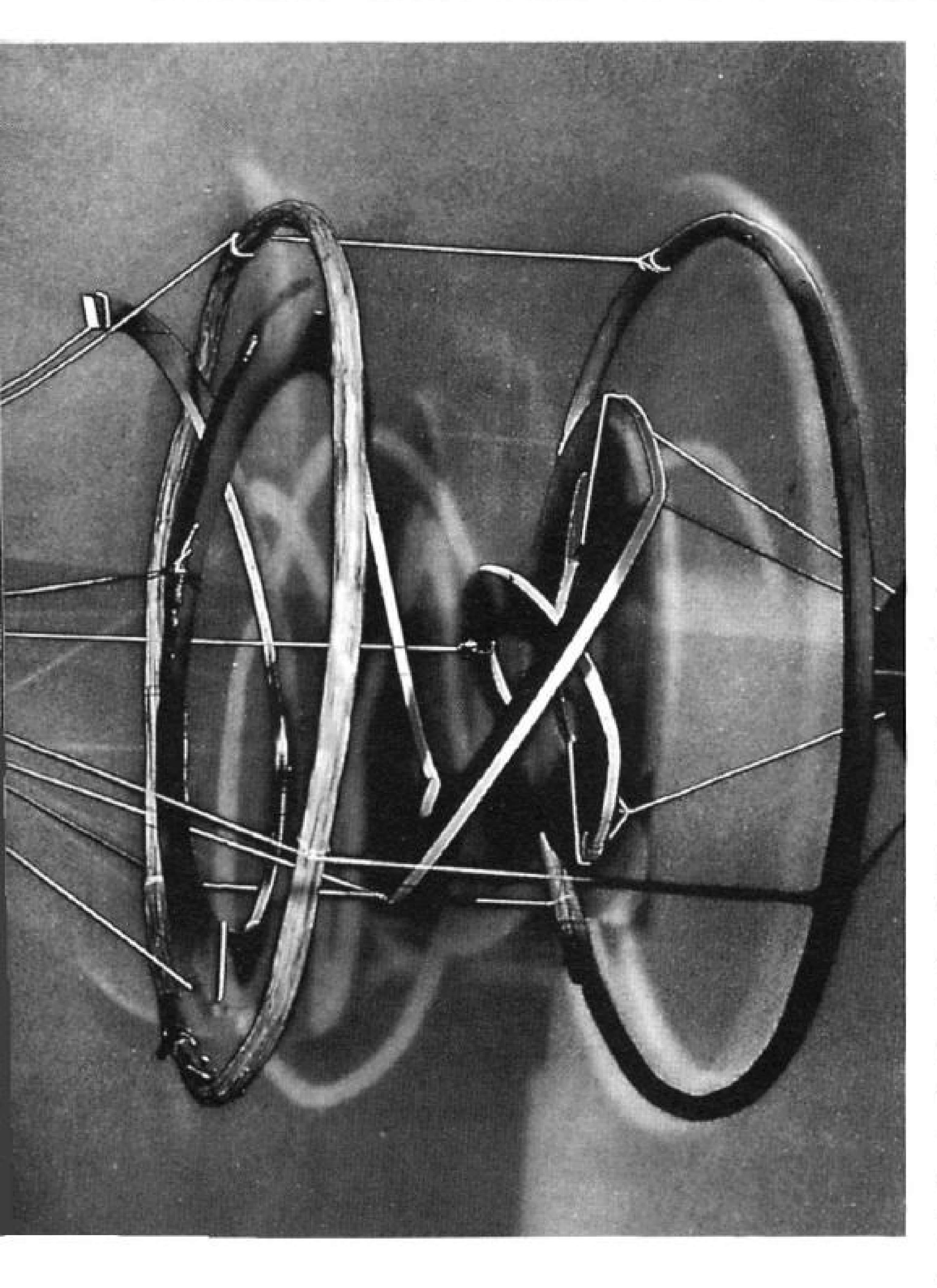
• En el lado espiritual del espectro está *Die Präsenz der Dinge in der Zeit (La presencia de las cosas en el tiempo*, 1984*)*. Para crear un destello brillante, sobrenatural, Appelt colocó un espejo en su boca y vertió luz sobre él. Inicialmente un cantante de ópera, Appelt siempre



Dieter Appelt. Estudio de un fotograma para el *Espacio Tableau*, 1989.

ha considerado la voz como un instrumento expresivo. Aquí, él habla con luz, no con sonido, como si un oráculo o un mensaje divino emanara desde dentro.

• A fines de los ochenta, esta clase de inventiva dominaba los esfuerzos creativos de Appelt, a medida que sus investigaciones sobre la luz, el espacio y el tiempo ocupaban el centro del escenario. En 1988, comenzó a trabajar en una pieza inmensa, compuesta de cuarenta partes, *Tableau Space* (*Espacio Tableau*, 1989-90), para la Bienal de Venecia de 1990. Al trabajar en un espacio interior, en un estudio equipado con iluminación sofisticada y una máquina que él construyó para rotar objetos frente a la cámara, Appelt le devolvió a la fotografía la velocidad que tenía cuando fue inventada. Para



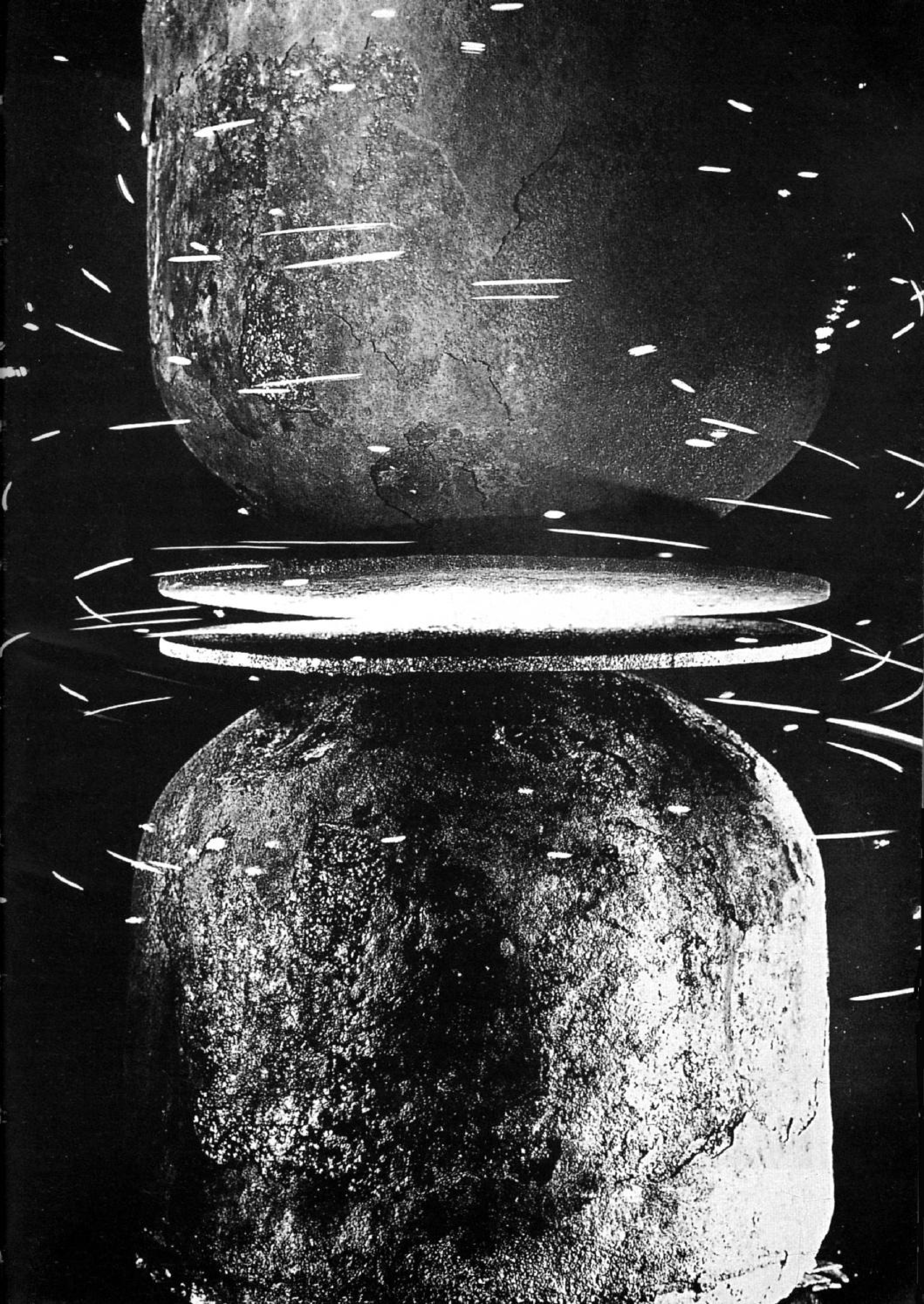
Dieter Appelt.
De la serie: *Espacio Tableau*, 1989-1990.

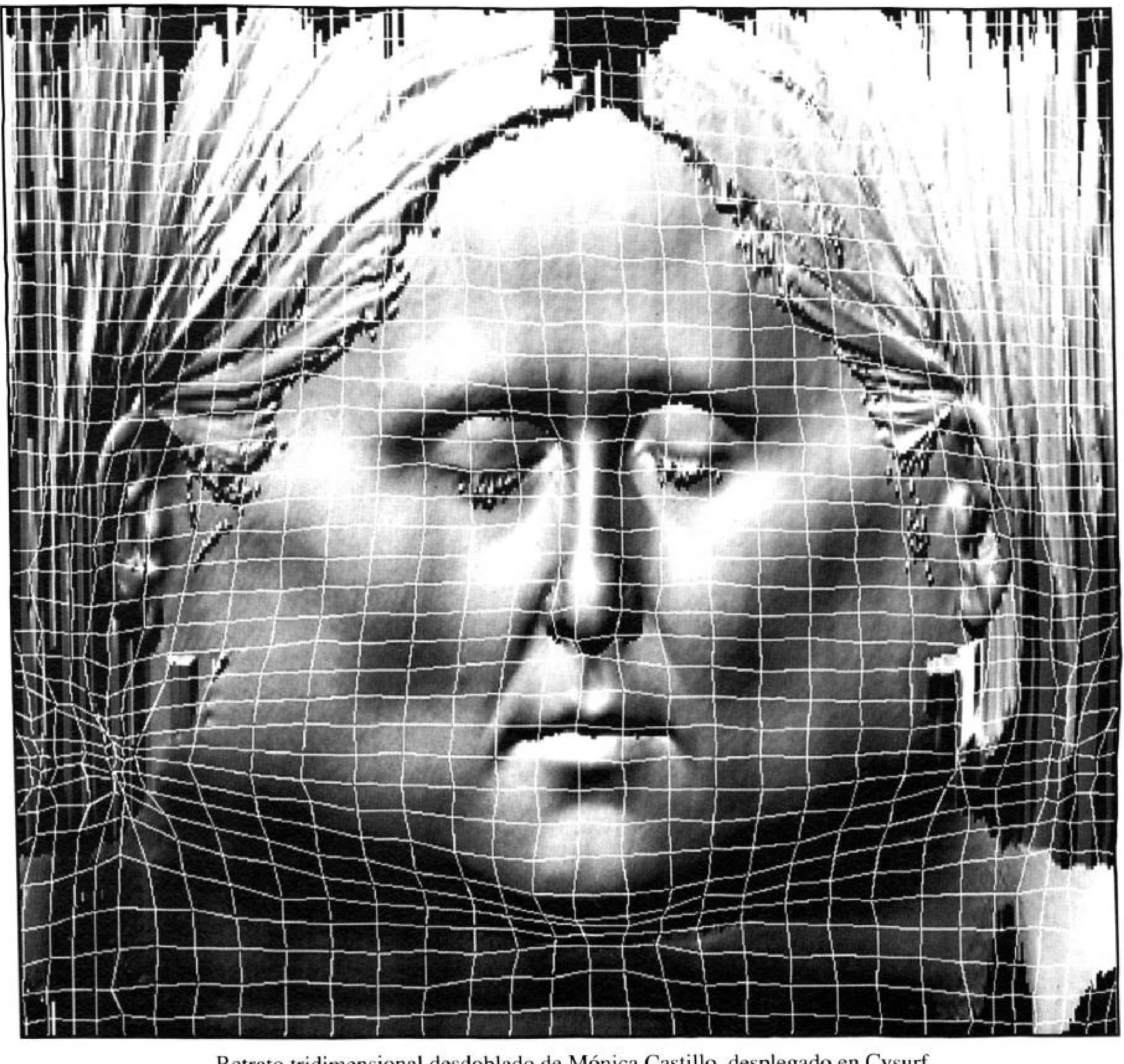
algunas de las fotos, preparó su propia emulsión, una mezcla de colodión húmedo con un ASA de aproximadamente 1.25 — tan lenta que casi no registraba ninguna exposición. Diseñó un sistema estroboscópico perfectamente sincronizado para disparar en su cuarto oscuro. Luego, colocó objetos azarosamente encontrados o hechos a mano en el rotador y los puso en movimiento. En muchas fotografías, el objeto da una vuelta de 360 grados antes de que la fuente de luz se apague. En otras, el objeto es expuesto con mayor frecuencia y en intervalos diferentes durante el ciclo. Y a veces el objeto es invertido o puesto de lado para exposiciones adicionales. A menudo, Appelt llevaba un registro de los factores de la exposición en un cuaderno de notas o hacía estudios preliminares en el cuarto oscuro. Durante la creación de *Tableau Space*, la cámara es un participante pasivo. Con su obturador permanentemente abierto, actúa como receptor, no como un enmarcador, permitiendo una acumulación de luz y tiempo sin paralelo en la fotografía contemporánea: en un período de cuatro horas, un solo negativo es expuesto más de 50 000 veces.

Las fotos resultantes son impresiones a gran escala (muchas de ellas compuestas de positivos y negativos) de fragmentos de máquinas y equipos varios que semejan cambios cósmicos y abstracciones cubistas. En algunas imágenes, los objetos dan vuelta tan rápido y la luz se dispara hacia sitios tan diferentes en la rotación que no se distingue la forma del objeto: su movimiento es el tema de la foto. En otras, el objeto parece estar inmóvil, como si una exposición única y rápida registrara su forma. A diferencia de los cubistas, que muestran simultáneamente visiones múltiples de un objeto para sugerir, en la tela o en el papel, cómo se experimenta ese objeto en el mundo real, Appelt crea un nuevo mundo para sus objetos, que sólo pueden ser vistos a través de la fotografía. "Exijo más de la fotografía que una representación de lo que es un objeto", dice; "quiero transformar los construcciones más simples y crear un nuevo cosmos".

Extractos del libro *Dieter Appelt*, copublicado por The Art Institute of Chicago y Ars Nicolai, Berlín, distribuido por DAP, Nueva York.

Dieter Appelt. De la serie: *Espacio Tableau*, 1989-1990. ▸





Retrato tridimensional desdoblado de Mónica Castillo, desplegado en Cysurf.
Digitalización: Tania Aedo en los talleres del Centro Multimedia.
México, 1996.

LOS FANTASMAS DE LAS IMÁGENES
LA EVOLUCIÓN DE LAS SOMBRAS A LAS FORMAS

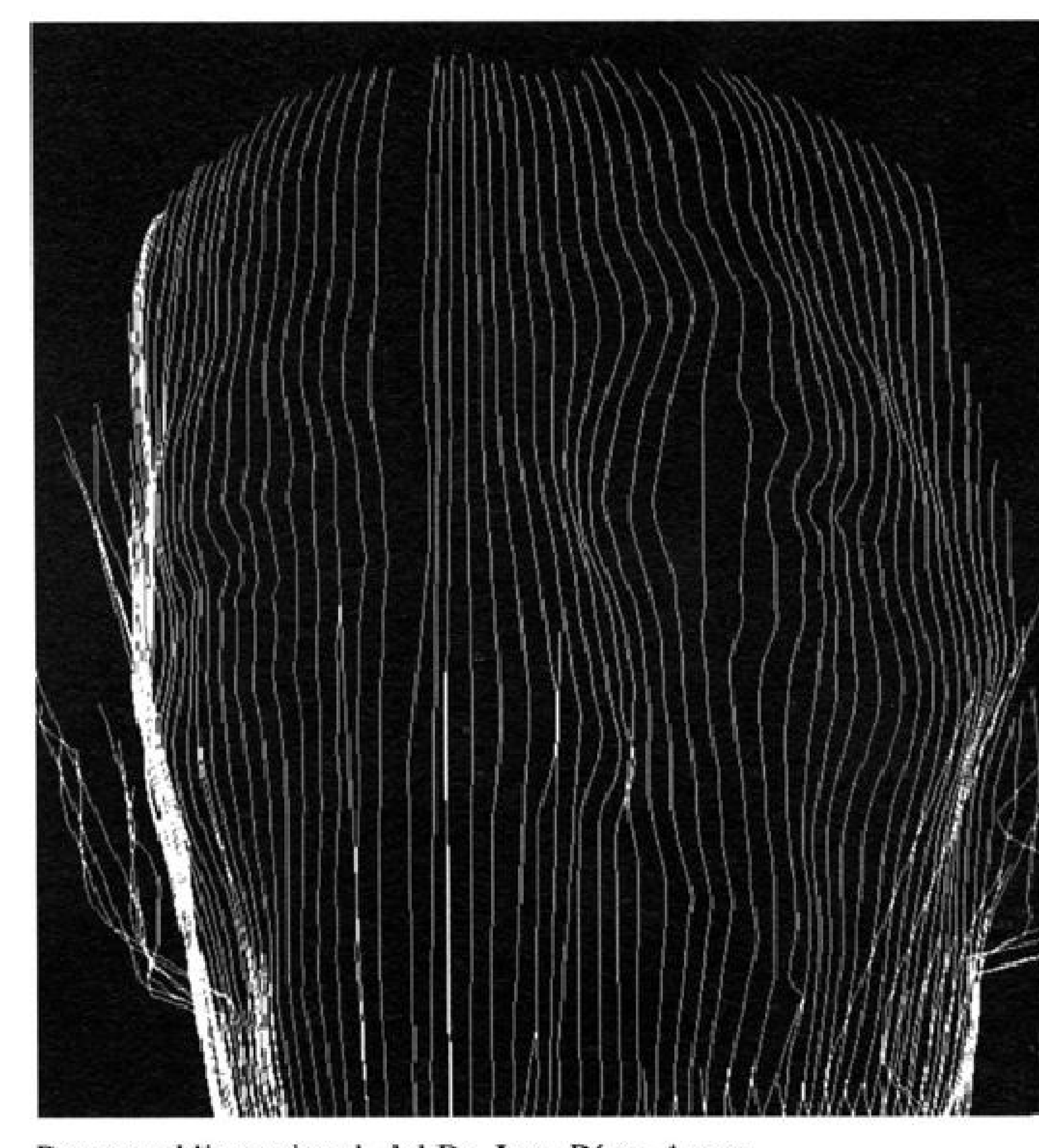
Andrea Di Castro

La naturaleza de la imagen "figurativa" hace posible su doble función: es reflejo de la* realidad, *o más bien de algo* real, *como en el caso de la imagen fotográfica que captura lo que está frente a la lente cuando el obturador hace su disparo, y a la vez mantiene abierto el espacio de la imaginación: crea una apariencia de las cosas.

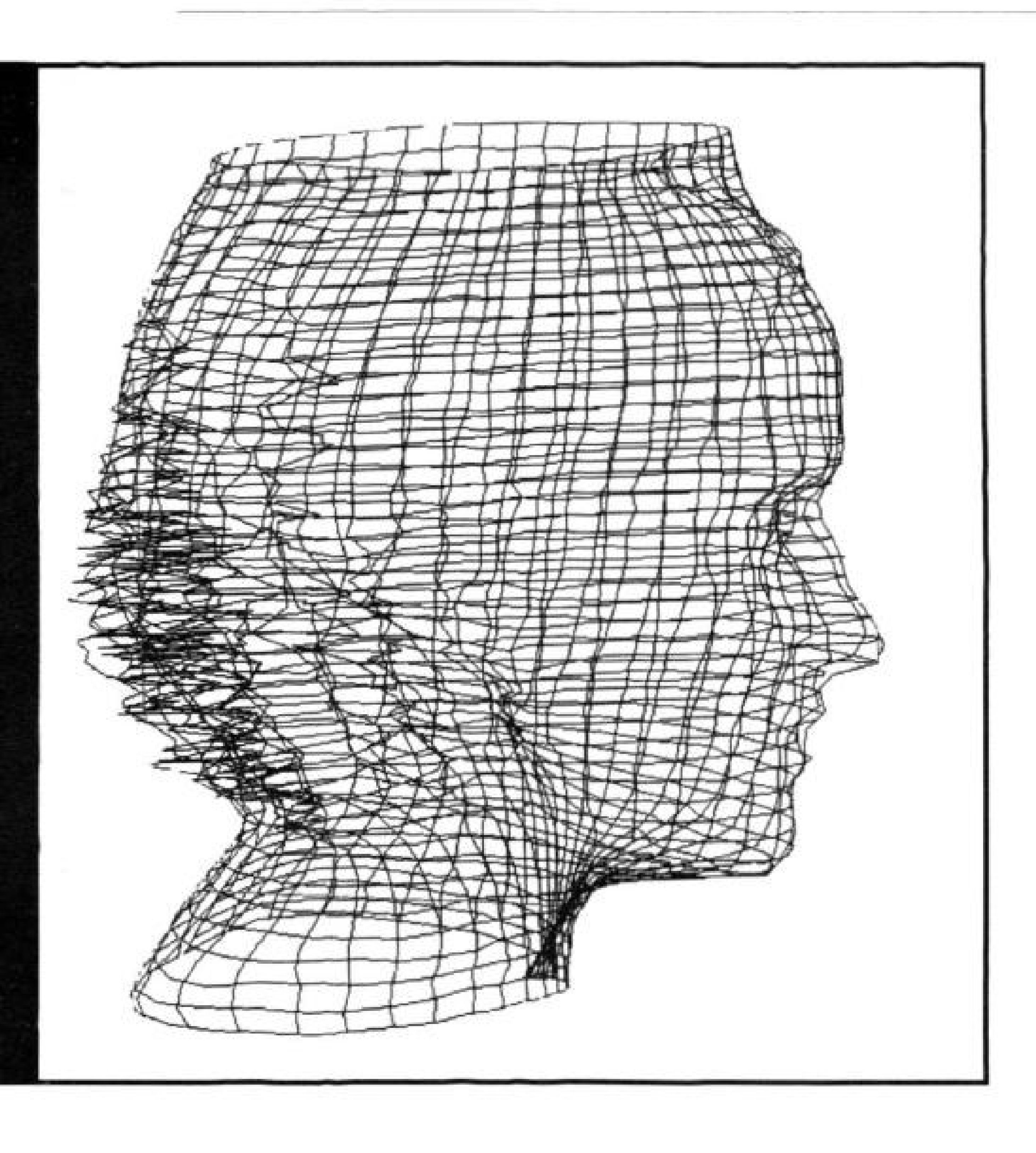
La primera imagen fotográfica obtenida y fijada de modo permanente por Nicéphore Niépce, en 1826, más que reflejar fielmente la "realidad" que se encontraba frente a la lente de la cámara (el paisaje desde su ventana), deja entrever un mundo de sombras, un mundo fantasmal. Aún ahora, con un ojo educado por más de 150 años de fotografías y el desarrollo de lentes y emulsiones, lo percibimos como una imagen formada por espectros. El medio refleja en esas primeras imágenes su esencia, su procedencia. El origen, la apariencia fantasmal de las cosas está presente, pero no predomina.

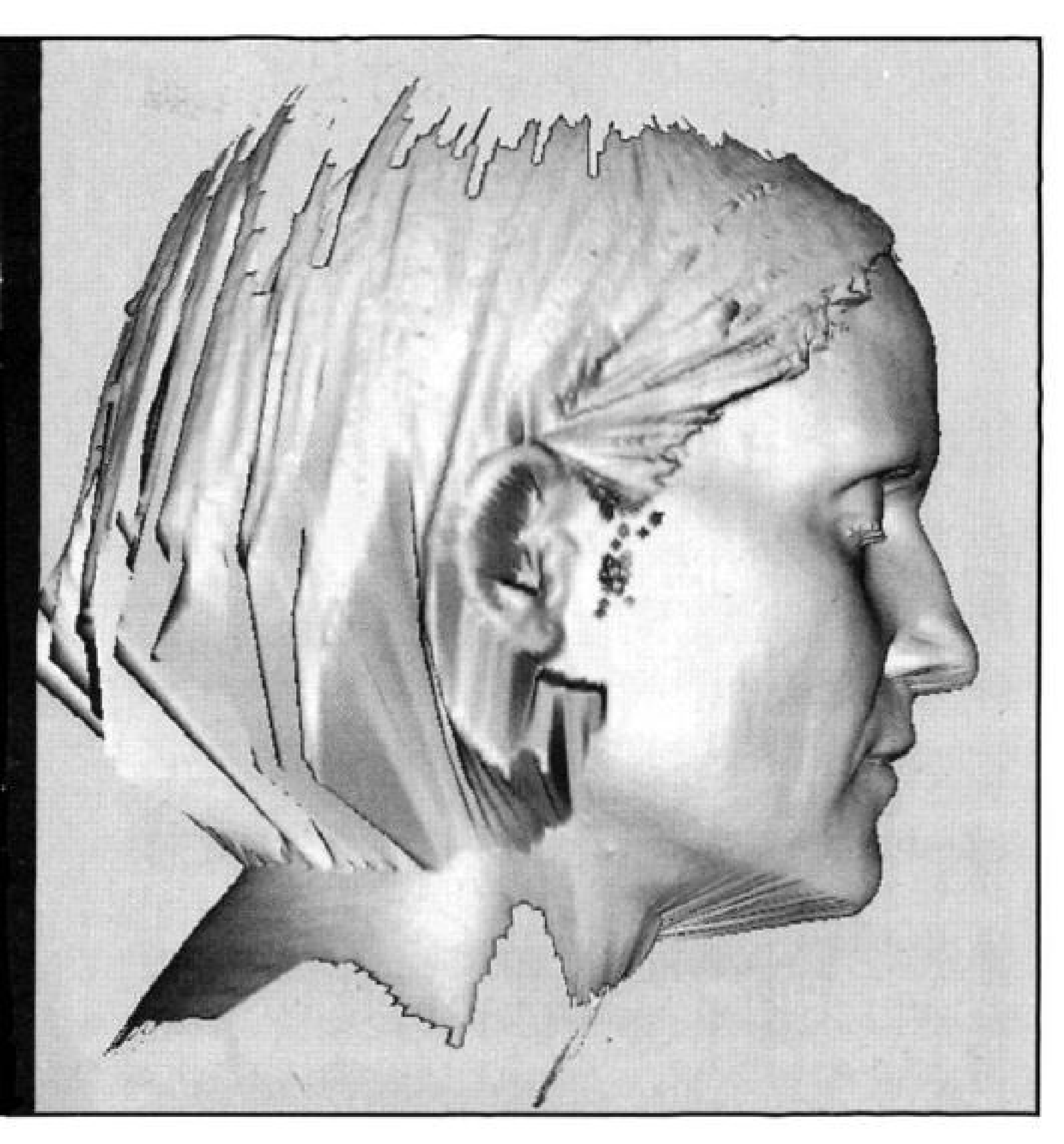
¿Será entonces que la evolución de las sombras a las formas, de los fantasmas a las imágenes es un problema cultural? ¿Será acaso un problema de "aprendizaje"? ¿O un problema del desarrollo tecnológico?

Ya los filósofos del Renacimiento, inspirados en Platón, se preguntaban sobre



Retrato tridimensional del Dr. Juan Pérez Amor, desplegado en Echoe. Digitalización: Tania Aedo en los talleres del Centro Multimedia, México, 1996.





Retratos tridimensionales de Mónica Castillo, desplegados en Echoe. Digitalización: Tania Aedo en los talleres del Centro Multimedia. México, 1996.

la apariencia de las cosas, problema que han enfrentado todos los medios cuando se han propuesto una reflexión sobre la forma en que reflejan la realidad. En la transición del pensamiento mágico al científico, los magos ejercían su oficio sobre la apariencia de las cosas, tratando de descubrir su esencia. González de Llaño, filósofo español, en la introducción al libro de Giordano Bruno: *Mundo, magia, memoria*, hace una reflexión que no sabemos si inscribir dentro de la filosofía, la estética o la teoría de la percepción: "*Imago* y *phantasma* (de donde derivan *imagen* y *fantasma*) son los vocablos, el uno latino y el otro griego, que se traducen al castellano con el nombre común de *imagen*. Sin embargo, imagen y fantasma despiertan resonancias de realidades muy distintas. A la imagen es difícil pensarla si no es como resultado de un trabajo, de un esfuerzo de composición. La mano de la eficiencia y el ojo de las medidas hacen, en la imagen, de la visión trabazón, y desafío al movimiento y a la alteración. Con la imagen estamos en la manufactura y en el ojo previsor que cura de los sustos de las ilusiones ópticas... Por su lado, el *phantasma* nada tiene que ver con el mundo de la manufactura y el trabajo del ojo, sino que se da como transparencia de las cosas. El *phantasma* —en contraposición al troquel de la *imago* y del *eidos*— es el medio transparente que alude, cuanto elude, a las cosas. En sus fantasmas, las cosas no son más que juegos de luces y sombras, y no son ya ni cotejo, ni análisis, ni definición de partes".

Realidad y fantasía, términos opuestos, han hallado en el arte un punto de encuentro. Y es precisamente a través de la imagen, soporte de una realidad y, a la vez, soporte de la imaginación que es posible ese encuentro.

¿Será que la adopción del concepto *imagen* nos condiciona a una relación con la

verdad por ella representada?

La apariencia de las cosas no se forma sólo con los reflejos del objeto frente al objetivo, sino también con nuestra percepción de ese objeto. Hay un mundo que no es reflejado por el espejo: fantasmas, vampiros y seres (¿imaginarios?) que no pertenecen al mundo donde el objeto tiene una forma reproducible. Pero en cierta medida, hoy, algunas técnicas nos permiten obtener imágenes virtuales, espectros visibles, espacialmente presentes, pero que no ocupan un lugar en el espacio.

Las imágenes virtuales tienen un aspecto fantasmático, irreal: su apariencia tridimensional es soportada en un plano bidimensional, ya sea de la placa holográfica o de la superficie del monitor. La analogía natural es el espejo, una superficie plana, a través de la cual entrevemos un espacio más allá de ella.

La producción actual de las imágenes virtuales se desarrolla principalmente en dos campos: en la holografía y en la realidad virtual, la una a través de la modulación de la luz sobre una superficie expuesta frente al objeto, y la otra a través de la simulación, posible gracias a los potentes equipos de cómputo hoy existentes.

Esta apariencia fantasmal aparece en toda su evidencia a través de la técnica de la holografía, desarrollada por Dennis Gabor, un físico húngaro, en 1947. El *holograma* es producto de una tecnología sorprendente, no sólo desde el punto de vista de su obtención, de su tecnología, sino también de su apariencia y de las propiedades intrínsecas de la imagen generada. El espectro, el fantasma (no es fotografía, no es objeto, no es imagen) quiere ocupar un espacio, salirse del plano sobre el que se encuentra codificado. Y a la vez, una placa holográfica contiene la información para la formación del fantasma, en todas sus partes: un cambio completo en la obtención, ya no de imágenes, sino de espectros. El objeto no es reconocible a simple vista sobre la placa impresionada, y si ésta es dividida, cada parte contiene una imagen completa. El objeto es "rodeado" por las ondas de luz que producen una interferencia, la que, captada en la placa fotográfica, y observada bajo la misma inclinación de la luz con la que fue impresionada, produce una *imagen virtual* del objeto.



Holograma tridimensional, impreso en poliéster. México, 1987. Producido por Hologramas de México.

Creo que con la holografía se dio un paso hacia el distanciamiento de la interpretación de "la realidad" a través de imágenes bidimensionales, y que la virtualidad, ahora tan cercana gracias al desarrollo del cómputo gráfico, nos aproxima a lo que será una nueva interpretación de la realidad o de la fantasía, ya no a través de imágenes, sino de *fantasmas*.



Nicolás M. Rendón, ca. 1890.

El señor Antonio Rodríguez Peña, jugando a las cartas consigo mismo, ca. 1918. Colección: Luisa Riley.

GRUPOS DE RENDÓN

Nicolás M. Rendón

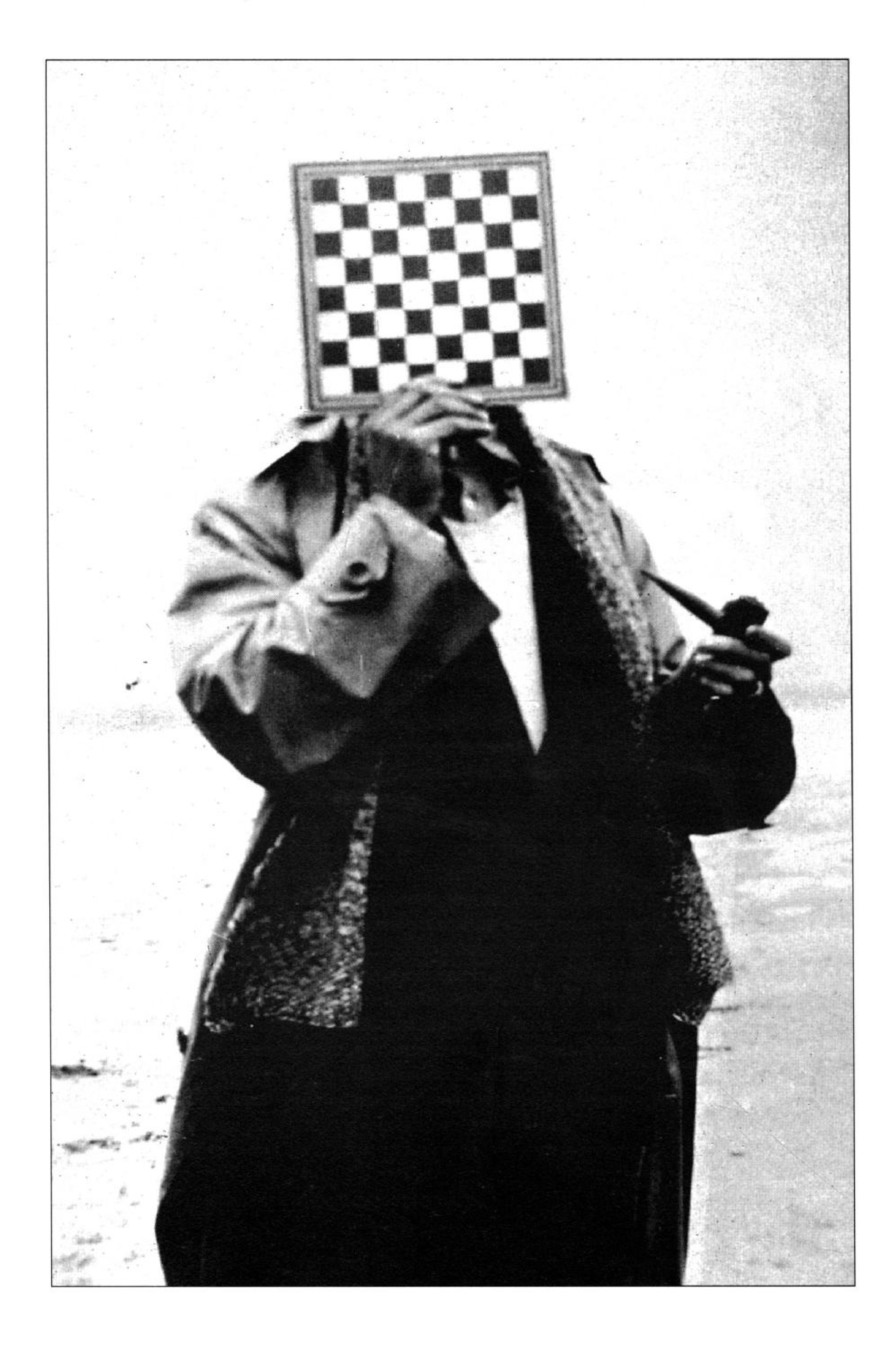


Nicolás M. Rendón, ca. 1890.

Las fotografías llamadas así por el que suscribe presentan, como una escultura, dos, tres o más vistas de la fisonomía de una persona, hecho esto con una sola negativa: por esta razón llevan el nombre de foto-esculturas, puesto que se pueden ver por el frente y el lado de la cara, que son las partes principales, haciéndose también de espalda si se desea, o de cualquier otro modo.

En cuanto al nombre de Grupos de Rendón, *les ha llamado así por ser un grupo original o de su invención, donde una persona sola puede verse, dos o más veces, reproducida, como se verá en las pruebas que presenta, formando un grupo con la misma propiedad y con tanta perfección como si fueran dos o más, ya sacándose las manos, ya de sólo busto o de otras posturas, teniendo con tanta exactitud la misma apariencia de dos o más personas reunidas, que se resiste creer a primera vista sean una misma.*

Monterrey, diciembre 28 de 1888.



LA PRESENCIA IMPREVISIBLE DEL MISTERIO

Itala Schmelz



René Magritte.
Foto automática en el jardín botánico, 1928.

La relación con el mundo visible es un hábito casi mecánico que no nos asombra; quizá por eso buscamos en el terreno de lo fantástico, entre marcianos, ángeles y dragones, las imágenes para alimentar en nuestro pensamiento (comprometido con una lógica que reduce todo a su explicación racional) la sensación de que lo misterioso es posible.

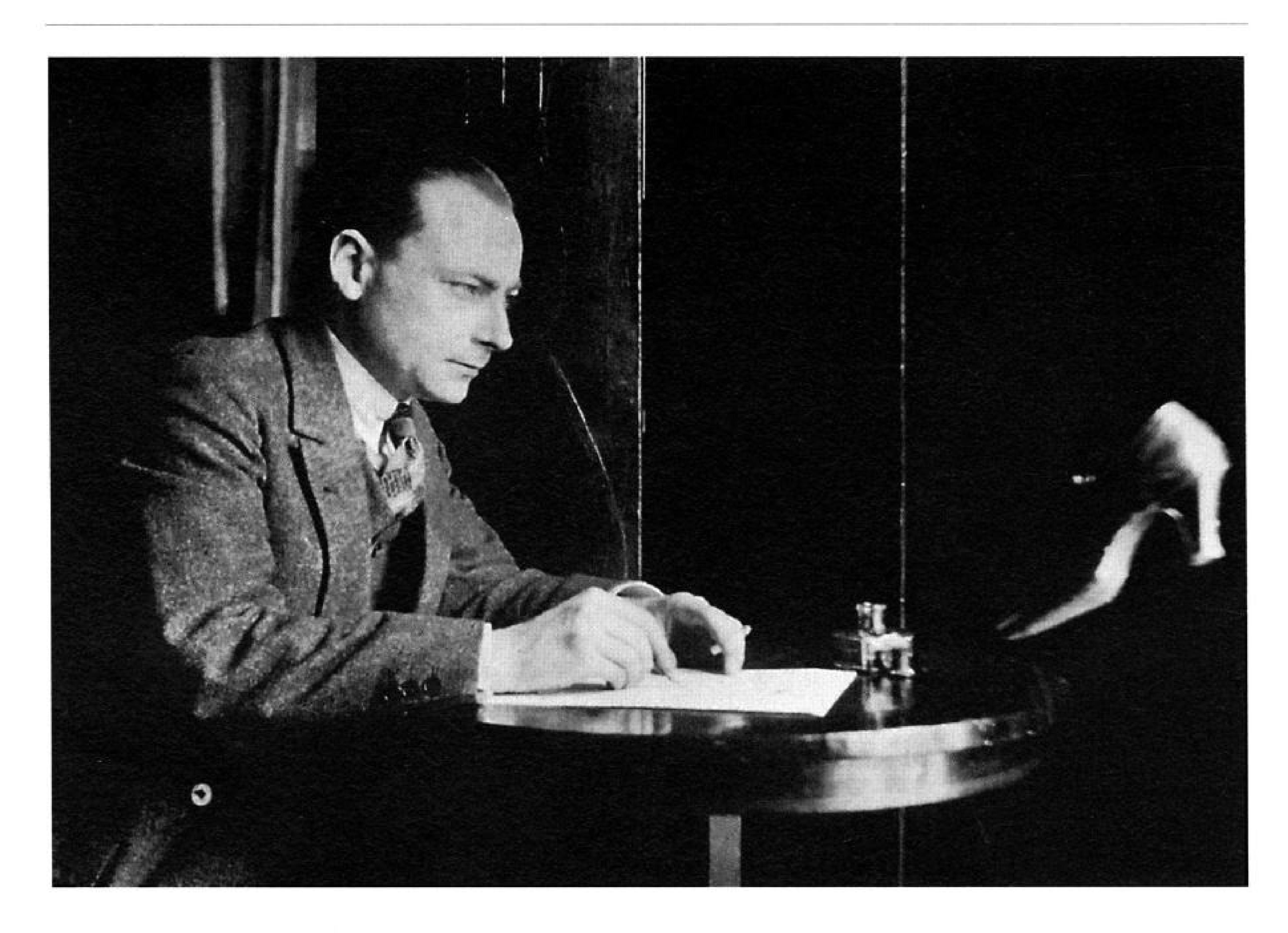
Al pintor René Magritte, por sus misteriosas creaciones, lo llamaron "el mago deliberado"[1]. A este mago del siglo XX le resultó suficientemente rico lo que el mundo visible ofrece como para constituir "un lenguaje evocador del misterio". Para él, no había seres misteriosos y seres no misteriosos: "la sola situación en que ubico un objeto a veces basta para volverlo misterioso", decía.

El misterio es, para Magritte, una "presencia de espíritu" que se revela imprevisiblemente cuando nuestro pensamiento hace reflexiones acerca del mundo que nos rodea, y no un catálogo de seres o eventos extraordinarios. Ante su obra, nuestros hábitos visuales se desarman y nuestra mirada se encuentra en la necesidad de responder de una forma totalmente diferente a la acostumbrada: "en una pintura, el espectador debe encontrarse con un momento de coherencia único" "una visión donde el espectador reencuentre su aislamiento y escuche el silencio del mundo".

El misterio abraza subrepticiamente a los seres que nos parecen más familiares. Está en los márgenes de lo visible, y la tarea del pintor es evocarlo con sus imágenes.

"Cuando Hegel, en su vejez, encontró fastidioso el espectáculo de

[1] Paul Nougé. Bélgica, 1937.



Camille Goemans.
París, 1928.

un cielo estrellado, ignoraba, en tanto filósofo, que el cielo estrellado imitado por una imagen podía no ser fastidioso si evocaba el misterio gracias a la lucidez de un pintor que pintara esa imagen banal del cielo estrellado, de modo tal que apareciera con su fuerza evocadora".

"¿Cuándo llegará un filósofo que construya un sistema que evoque con fuerza el misterio?", se preguntó Magritte con desencanto. Los filósofos piensan con ideas, la pintura es el arte de pensar con imágenes. Por lo tanto, el pintor tiene que generar su propio discurso (en imágenes) y no esperar traducir o representar ideas. El arte no requiere de interpretación; es "refractario" al análisis verbal... Atravesando estas reflexiones, el mago Magritte halló su propia e innovadora forma de pensar y opinar libremente respecto a lo que se presentaba ante su mirada, y fue componiendo plásticamente su propio vocabulario de imágenes con las cuales conquistó el "Imperio del Misterio".

Las fotografías realizadas por René Magritte no son bocetos o "apuntes" para sus pinturas; tampoco son piezas con finalidad artística en sí mismas, ya que no fueron concebidas con ese fin. Sus fotos, sin llegar a ser "familiares", están en el terreno de la memoria, del álbum de viaje; son un entretenido registro de experiencias, ocurrencias súbitas y hallazgos visuales que, de alguna manera, sin pretensiones,

Georgette Magritte, 1939. ▸

René Magritte, 1928. ▫

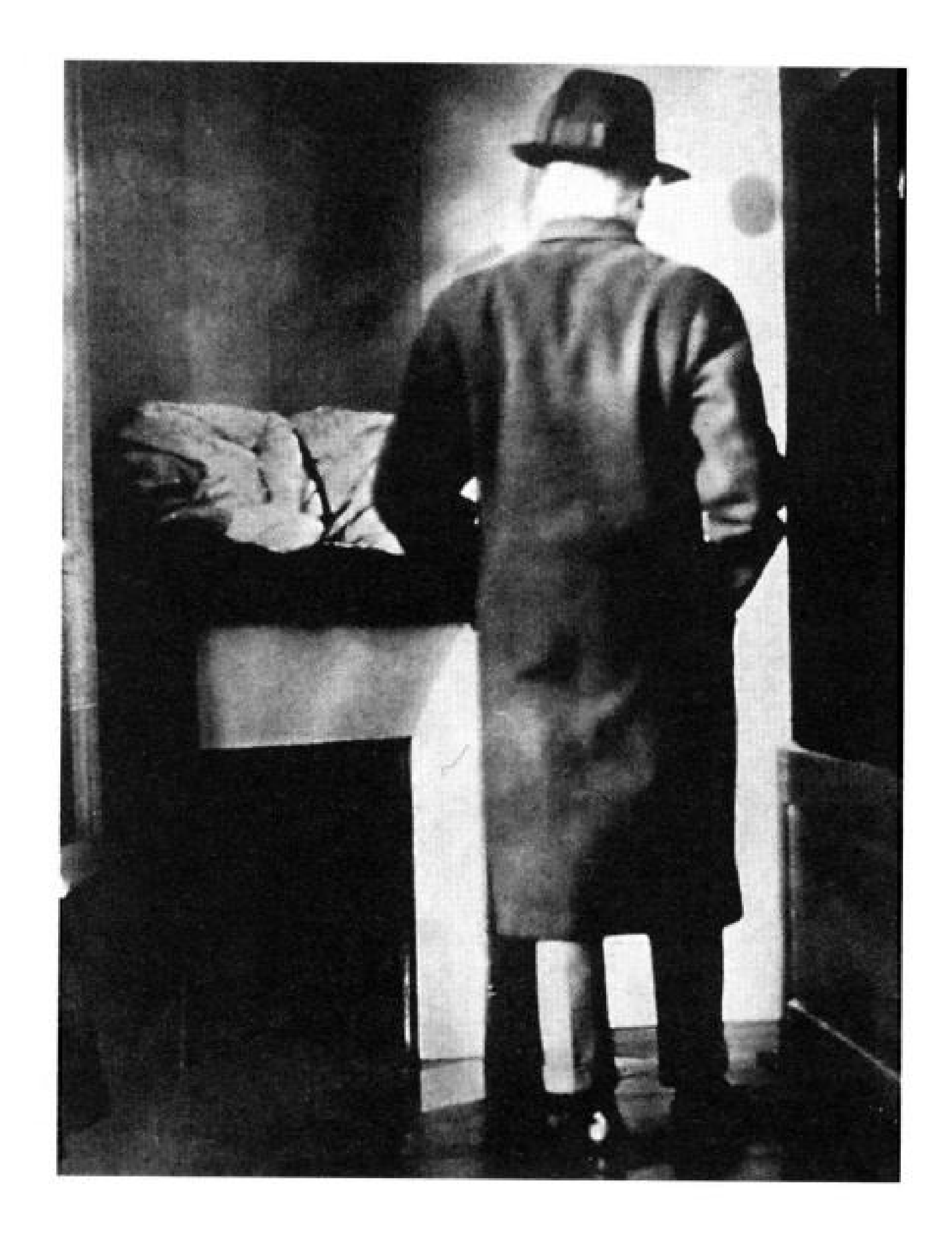
reflejan lo que fueron sus propias inquietudes plásticas.

El aparato fotográfico en las manos de Magritte pudo ser un divertido aliado para encontrar un diálogo con el mundo visible. Este instrumento, capaz de reproducir la experiencia de la mirada, daba a sus constantes reflexiones visuales la oportunidad de quedar registradas en el momento preciso en que acontecían. A diferencia de sus composiciones pictóricas, sus fotografías tienen la ligereza de lo inmediatamente aprehendido, y en ésta se destila la cualidad del misterio.



Atmósferas dilatadas en horas donde el cielo, el mar y la tierra confunden sus fronteras; inusitadas sobreposiciones de objetos abandonados por ahí, en un instante cualquiera; espejos y reflejos desde donde te sorprende una mirada; hombres, sombra y sombras en vez de hombres componen una realidad visual "que revela lo presente como un misterio absoluto".

El fotógrafo Duane Michals visitó a Magritte en su casa de Bruselas, cuando ya era viejo. En varias sesiones fotográficas, los dos artistas pusieron en juego, mediante la fotografía, ciertos actos estéticos que, hallando dicciones visuales, parecen hablar un lenguaje "magrittiano". Como resultado, el fotógrafo compuso excelentes retratos del pintor, rodeado del mismo "extrañamiento" que emana de sus pinturas.



El libro de Duane Michals[2] es un homenaje, un reconocimiento muy refinado, más que del "estilo" del pintor, de su pensamiento, de su forma de interpelar las visiones más familiares del mundo y representarlas en imágenes.

NOTAS

[1] Harry Torczyner. *Le veritable art de peindre.* París: Dragar, 1978.
Todas las citas de Magritte que aparecen en el texto fueron tomadas de la recopilación que este autor hace en su libro.

[2] *A visit with Magritte by Duane Michals.* Rhode Island: Matriz Publications, 1981.



Anónimo. *Madre que perdió a su niño.* Norteamericano, ca. 1910.

LOS ÁNGELES DE SWEDENBORG

Jorge Luis Borges



Jill Hartley. *El diablo*
De la serie: *La lotería.*
Puebla, México, 1994.

Durante los últimos veinticinco años de su estudiosa vida, el eminente hombre de ciencia y filósofo Emanuel Swedenborg (1688-1772) fijó su residencia en Londres. Como los ingleses son taciturnos, dio en el hábito cotidiano de conversar con demonios y ángeles. El Señor le permitió visitar las regiones ultraterrenas y departir con sus habitantes. Cristo había dicho que las almas, para entrar en el cielo, deben ser justas; Swedenborg añadió que debían ser inteligentes; Blake estipularía después que fueran artísticas. Los Ángeles de Swedenborg son las almas que han elegido el Cielo. Pueden prescindir de palabras; basta que un Ángel piense en otro para tenerlo junto a él. Dos personas que se han querido en la tierra forman un solo Ángel. Su mundo está regido por el amor; cada Ángel es un Cielo. Su forma es la de un ser humano perfecto; la del Cielo lo es asimismo. Los Ángeles pueden mirar al norte, al sur, al este o al oeste; siempre verán a Dios cara a cara. Son ante todo teólogos; su deleite mayor es la plegaria y la discusión de problemas espirituales. Las cosas de la tierra son símbolos de las cosas del Cielo. El sol corresponde a la divinidad. En el Cielo no existe tiempo; las apariencias de las cosas cambian según los estados de ánimo. Los trajes de los Ángeles resplandecen según su inteligencia. En el Cielo los ricos siguen siendo más ricos que los pobres, ya que están habituados a la riqueza. En el Cielo, los objetos, los muebles y las ciudades son más concretos y complejos que los de nuestra tierra; los colores, más variados y vívidos. Los Ángeles de origen inglés propenden a la política; los judíos al comercio de alhajas; los alemanes llevan libros que consultan antes de contestar. Como los musulmanes están acostumbrados a la veneración de Mahoma, Dios los ha provisto de un Ángel que simula ser el Profeta. Los pobres de espíritu y los ascetas están excluídos de los goces del Paraíso porque no los comprenderían.



Josef Koudelka. Francia, 1987.

Juan Carlos Alom. *Desvístete despacio, que vengo herida.* Cuba 1995-1996. ▫
De la exposición: *Muestra de Fotografía Latinoamericana.* Centro de la Imagen, septiembre de 1996.

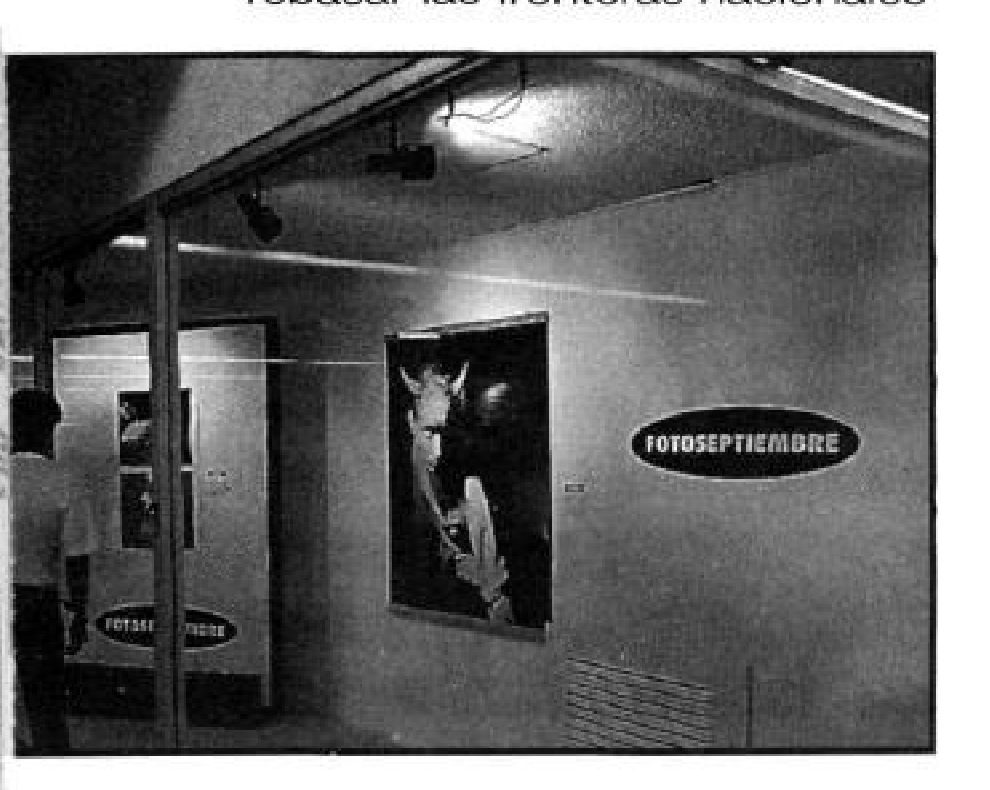


CENTRO DE LA IMAGEN



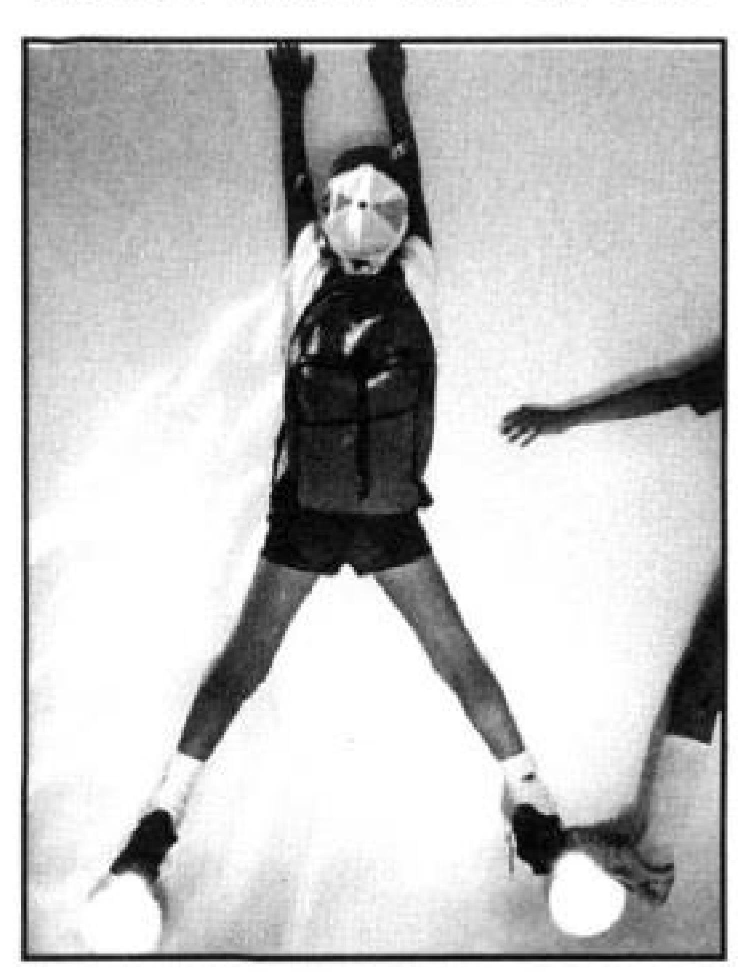
LATINOAMERICANO'96

Fotoseptiembre. El Centro de la Imagen decidió este año abocarse a la realización de un proyecto de gran magnitud. Esta tercera edición de Fotoseptiembre se ha propuesto rebasar las fronteras nacionales



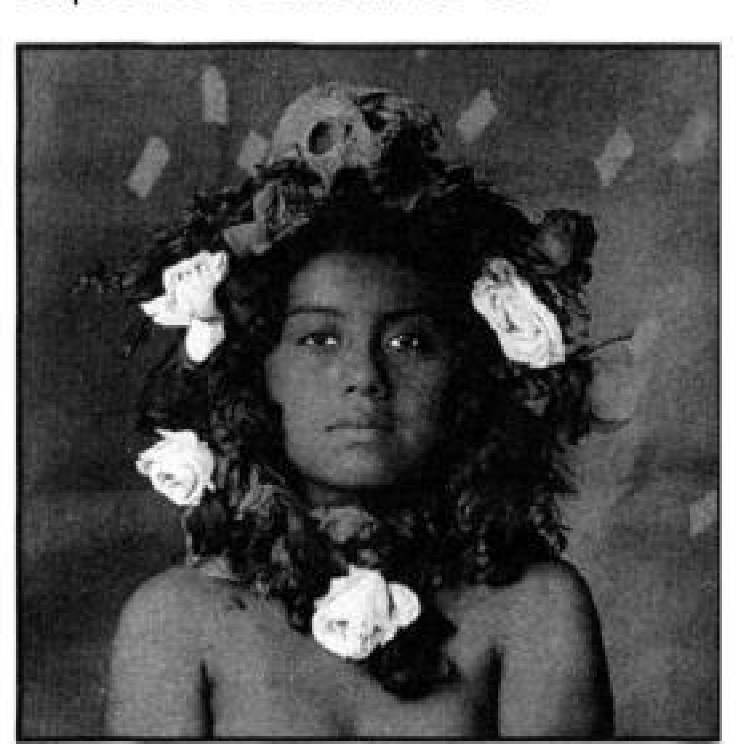
Exposición de **Eniac Martínez** en el Metro. Fotoseptiembre, 1994.

y tener un carácter latinoamericano. Como parte fundamental de este evento, tendrá lugar el V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, que reunirá a fotógrafos, investigadores y críticos de distintas partes de México, Latinoamérica, Estados Unidos y España. La convocatoria del Centro para esta edición de Fotoseptiembre tuvo una respuesta enorme. Sólo en la ciudad de México habrá más de 270



Graciela Iturbide. *El Metro*. Japón, Antiguo Colegio de San Idelfonso.

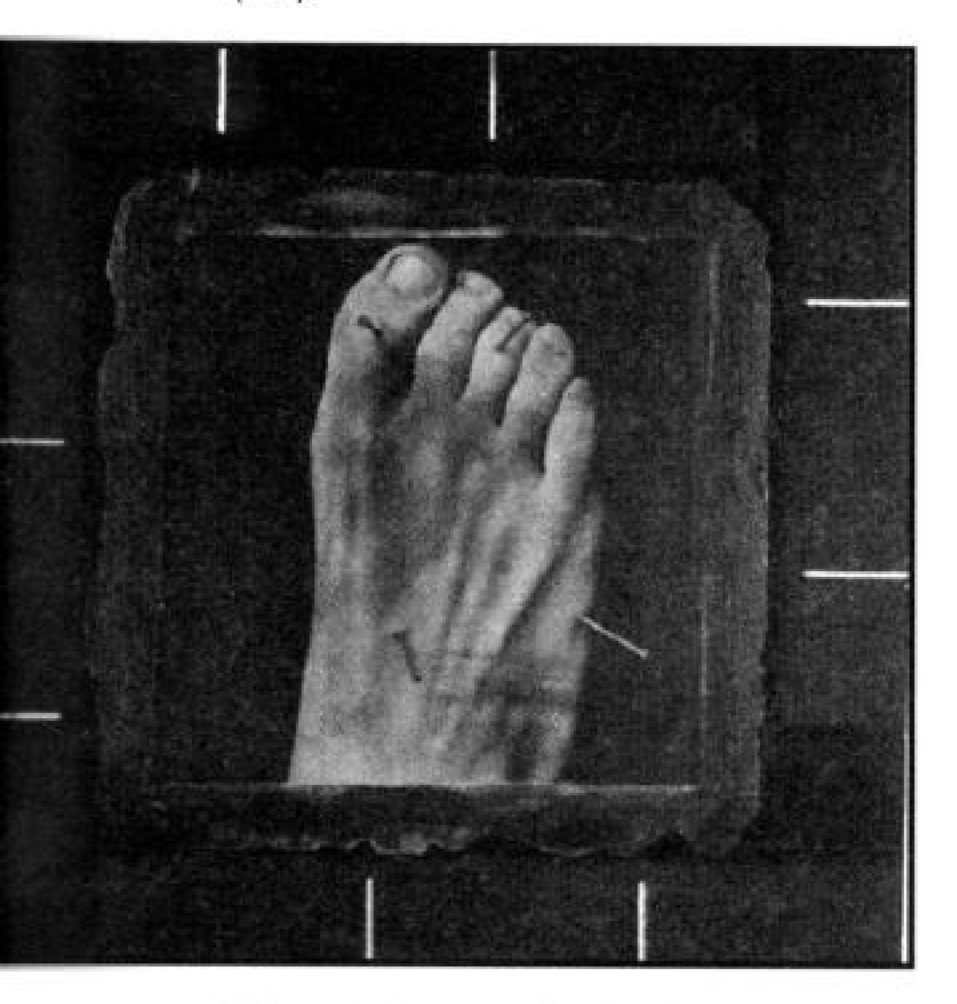
exposiciones. Los museos e instituciones culturales presentarán 26 muestras, los centros educativos 63, mientras que el DDF (con sus casas de cultura, museos y galerías del metro) participará con más de 50 exposiciones. Las galerías privadas generarán 42 muestras, los centros culturales 32 y los espacios alternativos 55.



Luis González Palma. *La rosa*, 1989. Museo del Palacio de Bellas Artes.

En provincia la participación fue también muy entusiasta. Son 27 los estados que se vincularon a este magno evento, con más de 200 exposiciones, destacando la participación del Estado de México (22), Jalisco

(22), Nuevo León (16), Michoacán (15) y Baja California (14).



Víctor Vázquez. *Bodegón.*
Exposición en Puerto Rico.

En Latinoamérica tendrán lugar diversas exposiciones en: Argentina, Brasil, Chile, Ecuador, Colombia, Perú, Nicaragua, Costa Rica, El Salvador, Puerto Rico, así como en Estados Unidos y España.

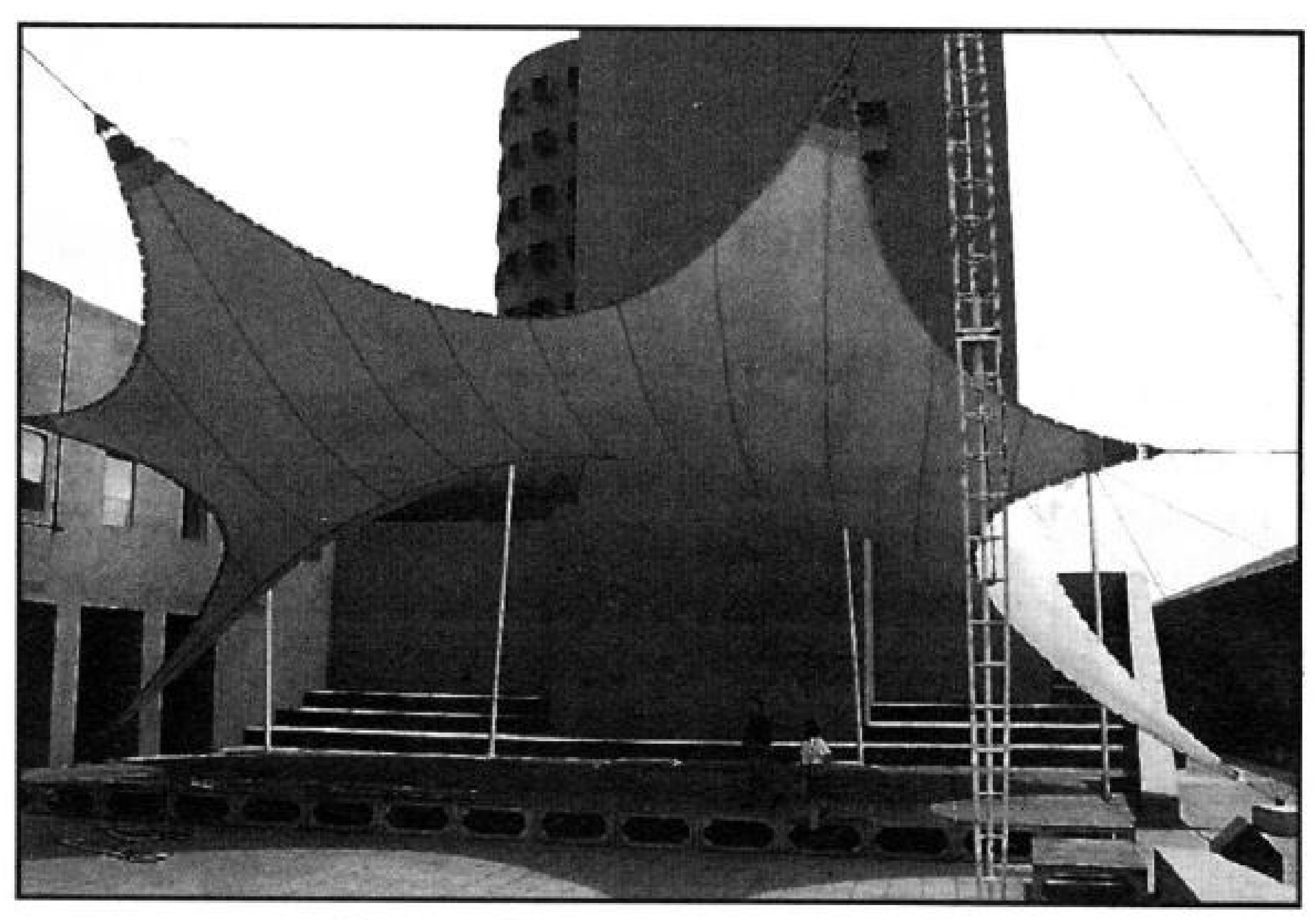
Todos estas muestras quedarán consignadas en un catálogo que editará el Centro de la Imagen.

Siguiendo la tradición de los coloquios de fotografía latinoamericanos, en diciembre pasado se convocó a la Muestra de Fotografía Latinoamericana, que registró una participación de 17 diferentes países, con un total de 535 trabajos, de los cuales 96 fueron seleccionados por un jurado internacional. La muestra, resultado de esta selección, será presentada este septiembre en el Centro de la Imagen y, posteriormente, itinerará por varios países latinoamericanos.



David Fernández. Muestra de Fotografía Latinoamericana. Centro de la Imagen.

- Nuevas referencias históricas en Latinoamérica: Presente.
- Trabajo comunitario y educación fotográfica.
- Fotografía y trabajo editorial.
- La experiencia de la transterritorialidad.
- Tendencias y alternativas de la fotografía documental.
- Diferentes lecturas de la imagen.
- Agencias de imágenes.



Fernando Flores. Plaza de las Artes, 1996.
Centro Nacional de las Artes.

Los días 24, 25, 26 y 27 de septiembre se llevará a cabo, en las instalaciones del Centro Nacional de las Artes, el **V Coloquio Latinoamericano de Fotografía** con el siguiente programa:

Ponencias Magistrales

Pedro Meyer (México).
Joan Fontcuberta (España).

Mesas Centrales

- La modernidad en la fotografía latinoamericana.
- Nuevas referencias históricas en Latinoamérica: Pasado.
- Medios alternativos.

Mesas Especializadas

- Uso de la fotografía en las ciencias.
- Problemática en torno al préstamo de obra y función de la fotografía como apoyo museográfico.
- *Modus vivendi* del fotógrafo y derechos de autor.
- Problemas filosóficos en torno a las nuevas alternativas en una cultura de la imagen.

Mesas de Trabajo

- Unificación de criterios para la

catalogación de imágenes.

- Unificación de criterios para préstamo de obra fotográfica, problemas de difusión e itinerancia.

Asimismo, y como parte de este coloquio, se llevarán a cabo seis conferencias impartidas por especialistas mexicanos, de Estados Unidos y Latinoamérica, así como actividades paralelas: revisión de portafolios, presentación de libros, audiovisuales y talleres.

Cursos y talleres en el Centro de la Imagen

Impresión fina en blanco y negro: Marco Antonio Cruz



Marco Antonio Cruz, 1990.

Se discutirán y analizarán las diferentes posibilidades para obtener una buena impresión de cualquier negativo. Cruz compartirá sus experiencias y habilidades.
21 al 26 de octubre.
Requisitos: Conocimientos avanzados de fotografía.
Presentar portafolio antes del 4 de octubre.

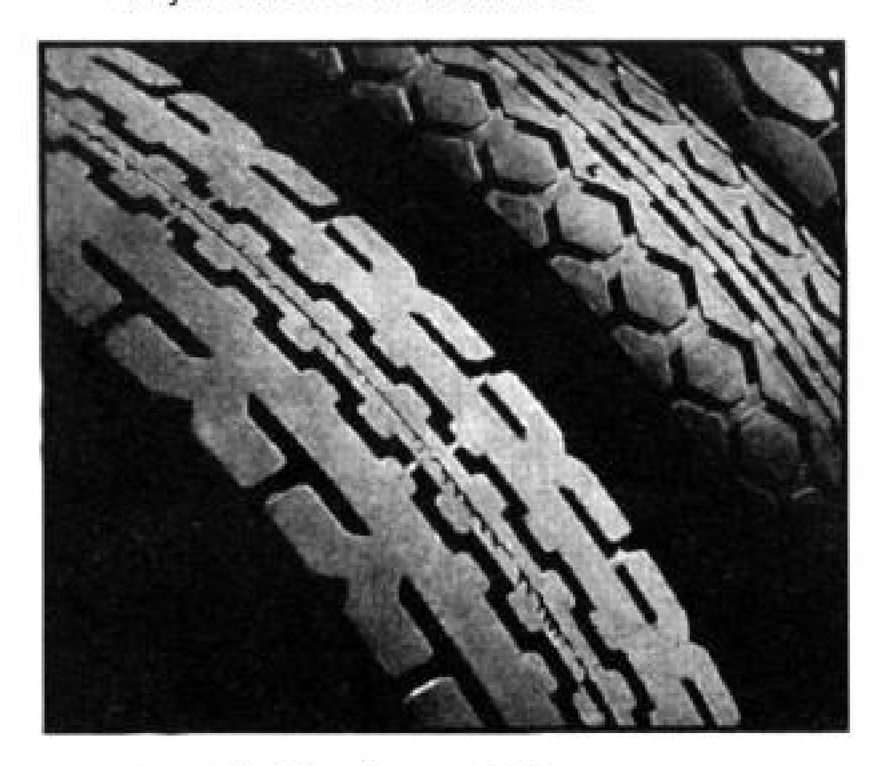
Antropología visual: Oweena Fogarty y Eduardo Espinoza.



Oweena Fogarty. De la serie: *Anacleto*. Santiago de Cuba, 1995.

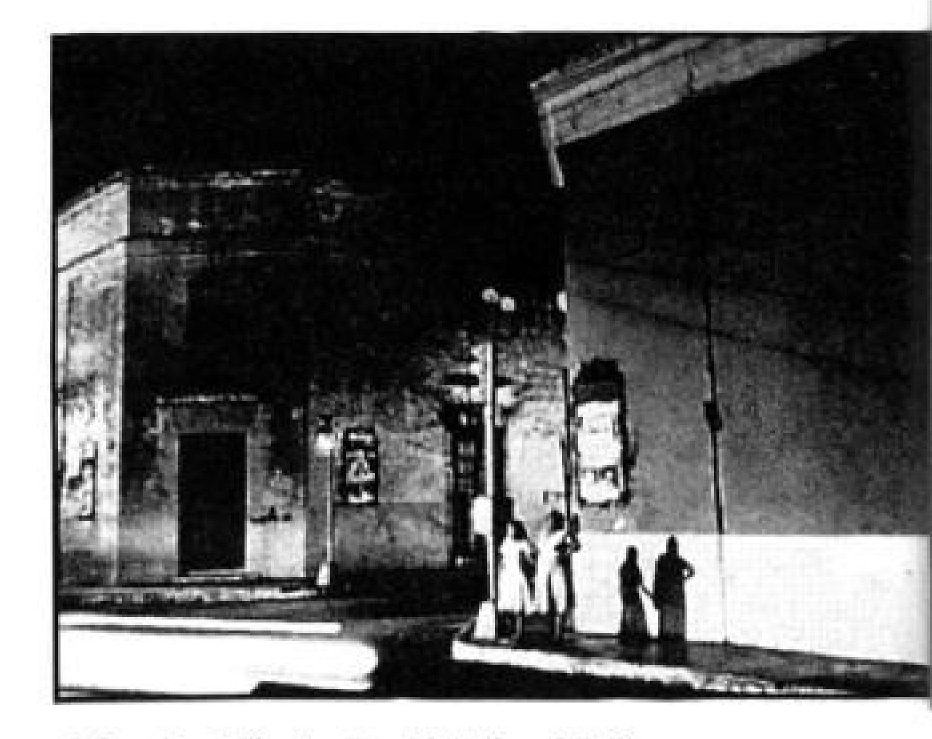
El objetivo es formar un grupo de investigadores o fotoensayistas. Se abordará la realización de proyectos desde el punto de vista del lenguaje fotográfico y la teoría antropológica, se revisarán los principios de la investigación visual y los códigos de lectura de la imagen. Habrá sesiones teóricas y prácticas.
10 al 16 de octubre.
Requisitos: Entrevista a partir del 26 de septiembre.
Presentación de portafolio.

Curso de historia social de la fotografía:
Alejandro Castellanos.



Agustín Jiménez, 1933.

Se analizará la conveniencia de reconstruir el desarrollo de la imagen fotográfica desde la historia social, planteando como ejemplos los trabajos de investigación realizados por el ponente en torno a Nacho López y la fotografía en México durante 1920-1940.
12, 14 y 16 de noviembre.



Charles Harbutt. Mérida, 1979.

Aprendiendo a mirar:
Charles Harbutt.
Se usará como ejemplo a los grandes fotógrafos del siglo XX para aprender lo que descubrieron sobre la forma en que las cámaras ven y cómo lograron que esa visión expresara algo de ellos mismos. Se mostrarán diapositivas de los diferentes componentes de la visión fotográfica —lente, obturador, película y papel— y se discutirá el impacto que éstos tienen en como se "ven" la fotos. Se darán ideas sobre ejercicios a realizar.
25 de noviembre al 1 de diciembre de 1996.
Requisitos: Los participantes deberán tener conocimientos suficientes de fotografía.
Traer portafolio el primer día.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Centro de la Imagen, invita a la:

Muestra de *Fotografía* Latinoamericana



Como respuesta a la convocatoria lanzada por el Centro de la Imagen, en noviembre de 1995, se recibieron 535 trabajos, procedentes de 21 países de América Latina, México, Estados Unidos y Europa, en donde residen algunos artistas latinoamericanos.

El jurado estuvo integrado por: Héctor López (Chile), Fernando Castro (Perú), y Gerardo Mosquera (Cuba), Yolanda Andrade (México) y Francisco Mata (México), quienes seleccionaron un total de 96 trabajos que conforman esta muestra de fotografía contemporánea de América Latina.

RETRATO

PAISAJE

NATURALEZA MUERTA

DESNUDO

●

DOCUMENTACIÓN

ESCENIFICACIÓN

SECUENCIAS

Inauguración 12 de septiembre de 1996, 19:00 hrs.

del 12 de septiembre al 3 de noviembre



Plaza de la Ciudadela 2, Centro Histórico, México 06040, Tel / fax: 759 1510 759 6095 cimagen@internet.com.mx

Las ilustraciones de la versión en inglés de este número de Luna Córnea *fueron publicadas inicialmente en* Gil Blas, *periódico jocoserio dirigido por Francisco Montes de Oca a fines del siglo XIX. Se deben a la mano del grabador y caricaturista José Guadalupe Posada (1852-1913) y algunas se refieren a un asunto del que se enteraron sus lectores en los últimos meses de 1892: el levantamiento indígena de Tomóchic, en la sierra sur de Chihuahua, rebelión en la que tuvo participación directa una joven "iluminada" llamada Teresita Urrea, convertida por sus seguidores en "La Santa de Cabora" y considerada médium por los espiritistas de la época. Esta rebelión fue registrada en todos sus detalles por Heriberto Frías en su crónica* Tomóchic.



TERESITA URREA
(LA SANTA DE CABORA)



CONTENTS

The illustrations in the English section of this issue of Luna Córnea *were initially published in* Gil Blas, *a late nineteenth-century seriocomic newspaper with Francisco Montes de Oca as Editor-in-Chief. Product of the pen of cartoonist and printmaker José Guadalupe Posada (1852-1913), some of these images make reference to a matter which came to readers' attention in the final months of 1892: the indigenous uprising of Tomóchic in the mountains of southern Chihuahua, a rebellion which saw the direct participation of a young "visionary" woman named Teresita Urrea, dubbed "The Saint of Cabora" by her followers, and considered a medium by the spiritualists of the time. In his chronicle,* Tomóchic, *Heriberto Frías records in detail the circumstances of this rebellion.*

Pages 10-17

The Photomedium and Spirit Photography

Arthur Conan Doyle

Arthur Conan Doyle (1859-1930) was born in Edinburgh, Scotland, and attended medical school in that same city. He later took up writing to occupy his time while awaiting patients that never materialized. It was in *A Study in Scarlet* that Doyle first introduced his readers to Sherlock Holmes,a man of extraordinary personality and the disturbing "deductive method." After writing nearly sixty stories featuring Sherlock Holmes, Doyle finally decided to put his hero to rest, even though he had once before bowed to public demand and brought him back from the dead.

There are at least two ways to photograph ghosts. *The first confines itself to recording spectral apparitions on a photographic plate during a séance (the "deceased" becomes visible —upon emerging from the darkroom or study). The second, which holds far more interest from the modern aesthetic and experimental point of view (not to mention the notion of the artist's role as medium, as revived by Breton), is the one that summons together the* photomedium *and the ghost within the mystery of the dark room, shunning the intermediation of "reality," and keeping no other documental record than the development process, or the photographic* revelation. *Conan Doyle creator of Sherlock Holmes, and guardian of William Crookes' photographs — refers to this second method in his forgotten story of spiritist photography.* [Enrique Flores]

Katie King's Ghost

With the use of electric light, Sir William Crookes took forty-four photographs of Katie King (the apparition invoked by the famous medium, Miss Florence Cook). In *The Spiritualist* (1874), he describes the methods adopted as follows:

"During the week prior to Katie's departure, she appeared in my home nearly every night so that I could photograph her with the aid of artificial light. I used five different photographic apparatuses for this purpose: a full-plate camera, a half-plate one, a quarter-plate one, and two stereoscopic binocular cameras. Five developing and fixing baths were employed, and the sets of plates were prepared beforehand so that no space of time whatsoever be allowed to elapse between the different photographic operations, all of which were carried out by myself, with the help of my assistant.

"My library was used as a darkroom, having been furnished with doors on springs, opening toward the laboratory. One of the doors was removed from its hinges and replaced with a curtain so that Katie could pass easily from place to place. The friends in attendance at the séance were seated in the laboratory, facing the curtain, and the cameras were lined up behind them, ready to photograph Katie when she appeared, as well as anything that might happen in the study once the curtain was drawn.

"Every night, three or four plates were exposed in each of the five cameras, obtaining at least fifteen different prints from every séance. Some were spoiled during developing, and others on adjusting the light intensity. Nonetheless, I have forty-four negatives, some bad, some middling, and several of them excellent."

Some of those sensational photographs are in my possession, and let me say that there is surely no other photograph in existence more striking than the one depicting Crookes, who was then at the height of his celebrity, with that angel — for she truly was an angel — leaning on his arm.

Invisibility and Ghosts

Any explanation one might propose for spirit photography is purely speculative. Based on personal experience, this author is given to believe that, in a certain number of cases, *there is no reproduction of an external character whatsoever*, but that the effect is produced by a kind of ray that carries the image within it, and that is able to penetrate solid bodies such as the plate-holder wall, focusing its effects on the plate itself. The

experiment using two photographic apparatuses simultaneously, with the medium placed between them, seemed conclusive from the moment the effects manifested themselves on one of the plates but not on the other. This author has obtained results using plates that had never left the plateholder, as clear as those obtained with plates that had been exposed to light.

Whatever the explanation that may be arrived at in time, there is only one hypothesis that accounts for the facts: that is, a sentient and *invisible* intelligence presides over and conducts the operation in its own fashion, provoking different results in the case of each medium. If we start from the conception of said invisible intelligence as an actor in the process, we will understand why all the normal photographic laws are violated, why there is no correspondence between light and shadow, and why, in short, there are certain blank spots on the plates. We will likewise understand, *being that the portrait is the work of that invisible intelligence*, why some plates are reproductions of old portraits and photographs, and why it is possible for the face of a living person to appear on the plate as if it were an incarnated spirit.

The Psychic Cocoon

This author is satisfied that, through his experiments with Mr. William Hope (a *photomedium*), he has inferred the process by which photographs of spirits may be produced, having authenticated a series of prints where the various phases of said process are shown, using Mr. William Jeffrey, of Glasgow, as the model. The first plate showed a kind of *silk cocoon* of a membranous material that we will call "ectoplasm," given that the various plasmas have yet to be subdivided. It was as insubstantial as a soap bubble, constituting the casing within which the whole process would unfold, *in the same way that a medium's powers are developed within the darkened study*. On the second plate, one could distinguish a fully-formed face within the cocoon, and that the cocoon itself was opening at the middle. In the following plates, the face was further enhanced, and the cocoon had opened completely, forming an arch over the face and falling like a *veil* on the right- and left-hand sides. This veil is very characteristic of Hope's portraits, so much so that it is only absent when there is no *extra* [apparition, photographic *phantasm*]. And given that such a hanging veil may be seen in other previous photographs by diverse mediums, it is common sense to recognize that these phenomena are governed by a uniform law.

By tendering this testimony on the *psychic cocoon*, this author trusts he is making a modest contribution to a better understanding of the mechanism of spirit photography, which is, as any serious researcher can see, an irrefutable branch of the psychic sciences. Nevertheless, we do not deny that it has, at times, become the tool of unscrupulous individuals, nor do we claim that because one medium's results are authentic, all should be unconditionally or unquestioningly accepted.
[Selection: Enrique Flores]

Source: Sir Arthur Conan Doyle. *The History of Spiritualism*. [Chapter XIX: "Spiritualist Photography"]. 1927. pp. 345-346.



SERRANIA DE CHIHUAHUA

Ghosts in the Machine:

Conan Doyle and Spirit Photography

Paul Ryan

In 1995, our friends at Fotofeis (International Festival of Photography in Scotland) organized a show entitled *Ghosts in the Machine*, an Akehurst Bureau travelling exhibition presented in the Aberdeen Art Gallery and comprising spiritist photographic images collected by the legendary Sir Arthur Conan Doyle. On hearing word of this show, we wrote to them and were soon rewarded with their response, along with the text and images.

Spirit photographs date back almost to the beginnings of photographic history, and continue to be one of the strangest aspects of the spiritualist cult. The phenomenon began, like spiritualism itself, in America (which is why so many early mediums relied on "Red Indian" spirit guides) and one of the most celebrated spirit photographers, William H. Mumler, was at work in the 1860s when many American families were suffering from the weighty losses of the civil war. Claims for the paranormal properties of these photographs were based on their recording of strange and inexplicable light patterns or evidence of "ectoplasmic" manifestations, but another kind of photograph established itself in these early days.

Subjects would sit for a conventional photographic portrait and, once the plate was developed, they would be astonished to find another ghostly image, often resembling or clearly identifiable as a dead family member, floating above or beside them. These strange phenomena became known as "extras," and the photographers who first recorded them would often claim to be possessed of psychic powers which were beyond their conscious control.



Among the many celebrities who took an interest in this extraordinary meeting of the spiritual and the scientific was Sir Arthur Conan Doyle, famous as the author of the Sherlock Holmes detective stories. Doyle was a keen enthusiast of photography and contributed several articles to the *British Journal of Photography* in the 1880s. Despite being raised as a Roman Catholic, Doyle believed strongly in the existence of psychic forces and attended his first spiritualist lecture in 1881. It was natural that his two interests should eventually converge and Doyle went on to become one of the most famous supporters of spirit photography.

Attempts to discredit spirit photographers and to explain away their mysterious images as mere trickery appeared at regular intervals. Doyle was never convinced by these debunking exercises, but he was equally frustrated that the psychic press failed to convey adequately the core of scientific truth he felt was essential for paranormal photographs to be more widely accepted.

Other supporters, such as W.T. Stead, editor of the *Pall Mall Gazette*, helped give an air of respectability to the phenomenon and, in the decade after Stead's death in the Titanic disaster of 1912, his daughter Estelle worked assiduously to enhance the reputation of one of the best-known spirit photographers, Mrs. Deane. In the immediate aftermath of the first World War with its unprecedented loss of life (and tales of such strange manifestations as the "Angel of Mons"), spiritualism filled a great need for a traumatised Europe. Estelle Stead published Mrs. Deane's "Armistice" photographs in which scores of "extras" — the recognisable faces of young who had died in the trench-

es — were easily visible.

Doyle, whose wife had lost several members of her family in the conflict, became actively involved in spiritualism in 1916 and, in 1919, he paid his first visit to the (so-called) "Circle of Crewe." By then, this "circle" comprised only two members: the photographer William ("Billy") Hope and a sympathiser called Mrs. Buxton, at whose home Hope's sittings took place. In 1922, Hope was the subjet of an attack by Harry Price who claimed that his photographs were fraudulent. The following year, Doyle published *The Case for Spirit Photography*, a defence of Hope which boasted a preface by Fred Barlow, the respected secretary of the Society for the Study of Supernormal Pictures.

While Doyle was striving to establish a scientific basis for the belief in spiritualism, other celebrities with an interest in the subject were devising rigorous tests of its veracity. The great magician, Harry Houdini, launched his own investigation (detailed in his book, *A Magician among the Spirits*). Houdini, armed with a measure of scepticism and a profound knowledge of stage magic effects, proved an unsatisfactory investigator, impatient and insufficiently aware of the photographic science.

Until his death in 1930, Doyle remained a staunch believer in William Hope's integrity and in the genuine psychic properties of his photographs. It was only in 1933, after Hope's death, that a convincing explanation of his deception was published. Ironically, the autor was his one-time defender, Fred Barlow who — together with the photographic expert, Major W. Rampling-Rose — catalogued the ways in which Hope's "extras" had been made to appear on seemingly " tamper-free" photographic plates.

Hope's methods, it was revealed, included unsealing a plate, making an exposure and then roughening one of the plate's edges before resealing it. This allowed the plate to be inserted into a camera before a sitting so that the "extra" would appear in the appropriate place on the finished image. Other methods involved old-fashioned sleight of hand: a small flashlight with a positive transparency fixed to the light source would be palmed, a plate would be partially removed from its holding as it was being loaded into the camera, and the flashlight would be briefly switched on: thus fixing a negative image to the plate which would again be used for a conventional siting with predictable results.

Barlow admitted that he had once been photographed by Hope and had identified an "extra" as the face of his dead father. But



he now knew that the selfsame image had appeared as an "extra" in photographs of other sitters and that the exploitation of chance resemblances was another of Hope's tricks. In fact, all the "extras" in Hope's photographs, and in photographs by other spirit photographers, could be traced to already existing photographs or paintings. Barlow published several examples of these originals alongside their use as "extras."

Despite Barlow's exposure of Hope, spirit photography continues to have its advocates and modern accounts of its history are often written from an astonishingly credulous perspective. It is perhaps significant that Barlow's list of the arguments against the scientific truth of spirit photographs should leave until last the one quality that which he, Doyle and so many others had tended most to neglect in their researches: simple common sense.

Pages 22-27

The Spiritist Madero

Álvaro Vázquez

Mexico underwent a radical transformation in 1911, brought on by an event that just a few months earlier had hardly seemed possible: the fall of the Porfirio Díaz régime. Besieged by revolutionary forces, the elderly dictator left the country aboard the steamship Ypiranga, never to return again.

The leader of the democratic movement that had defeated the régime, Francisco Ignacio Madero, was chosen as President in elections organized by a provisional government. These were times of great change. The country was trying to adapt to political life, for the most part a forgotten art in Mexico. A case in point: the press, taking advantage of a freedom of expression it hadn't experienced in years, reached its new creative apogee and published sharp critiques of the main political protagonists of the moment, Madero being one of them.

The leader's media image vacillated between recognition as a catalytic force in the movement that had defeated the Díaz government on the one hand; and on the other, a certain and general lack of comprehension in published opinions. Madero's idealistic and democratic manner was not at all appreciated within this movement and he was described as a "simpleton" to the public. For instance, in the Saturday, July 15, 1911 issue of *El Ahuizote* — a graphic newspaper with a tendency towards exacerbated criticism of the new regime's politicians — there appeared a colour cartoon entitled "A Lunatic" depicting Madero as Merlin the Magician, clad in a star-covered cape and pointed hat, so absorbed in his contemplation of the star of "loyalty" and a comet labeled "state banquets" that he doesn't notice the trap being laid for him on the ground by his archenemy, General Bernardo Reyes. This perception of Madero is largely due to the rare simplicity and directness that he radiated in Mexican political circles. He himself was aware of the image he projected, as the following statements made to a Mexico City newspaper in mid-1911 attest:

Well, I am evidently not a perfect man, but I am honest and sincere. Many are dissatisfied because I don't seem "serious" enough or any different from the rest. But I cannot adorn myself in false stateliness. I'm just like anyone else. Must I put on priestly airs in my ceremonial duties only to gratify those who wish to see me as something other than the well-intentioned, sincere, and democratic man I am?[1]

Newspapers in the capital city were perhaps too accustomed to the strict paternalism of Porfirio Díaz and expected that style to be replaced by a certain dynamism and a solemn, formal manner. But the image Madero gave them was that of a simple person who spoke candidly about complex problems, and who dwelt on such words as "democracy", "sincerity", and "good intentions" to the point of endowing them with magical qualities. And even though these were words that had unleashed a revolution, whoever pronounced them was seen as an eccentric. To top it all off, this man was a spiritist.

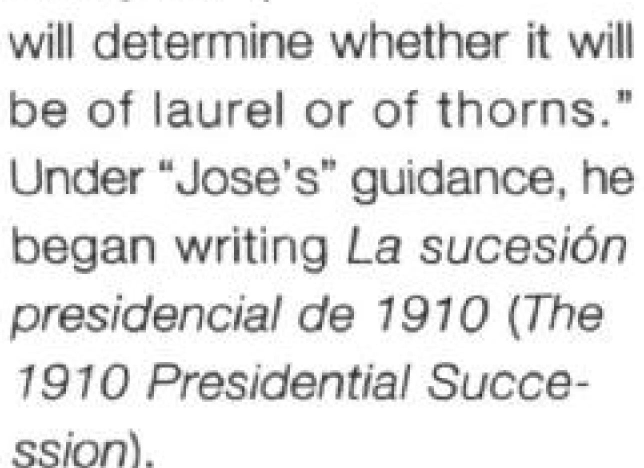
Madero's belief in spiritism was all too common knowledge in his time, often becoming the target of his adversaries' ridicule. Even so, his faith in life after death was no private conviction kept removed from his political duties. As a young man, he had come into contact

with Allan Kardec's ideas by reading *Revue Spirite*, a magazine to which his father subscribed. In 1901, already a prosperous rancher, he organized a spiritist circle with friends and relatives, thus ascending to the state of the medium, as he himself called it. The spirits he established contact with — or so he said — would possess him, and then communicate through automatic writing. This meant that Madero's mystical experiences were scrupulously recorded in a notebook, thus allowing us to review the impact of the hereafter on his political life.[2]

The first spirit with whom he maintained regular communication was that of his brother Raúl, who had died at just few years of age. Through his notes, "Raúl" recommended that Madero carry out projects in accordance with his philanthropic nature, and admonished him that wealth, more than a blessing, implied a responsibility toward those who were dependent on him. Acting on the advice of his brother's soul, Madero began doing good works for the hacienda laborers, establishing a dispensary where he could often be seen administering homeopathic remedies.

After a year, "Raúl's" messages began to gradually lose their Christian emphasis on loving one's neighbours to take on a more overtly political tone: "Endeavour to do good for your fellow citizens by performing some kind of useful work, by striving for some higher ideal to raise the moral level of society, to remove society from oppression, slavery, and fanaticism." What oppression did he mean? There could be no doubt in Madero's mind: "Raúl's" spirit had to have been referring to the Díaz régime. The fight against the dictator was not going to be easy, as it would require a leader willing to make great sacrifices. This was clearly indicated by "Raúl" when he caused Madero to write the sentence: "Great men spill their blood to save their nation".

Willing to give his life to improve social conditions in Mexico and under the guidance of his brother's spirit, Madero began to develop a political program that he launched in 1904 when he ran for president of the town council of San Pedro de las Colonias in Coahuila. He was defeated, but did not lose heart, and later published a manifesto denouncing the "official chicanery" that had led him to join forces with groups opposed to the regime. However, his interest in the politics of this world did not imply any neglect of the world to come. In 1906, at the time when he was first becoming acquainted with Ricardo Flores Magón, he actively participated in the First National Spiritist Congress held in Mexico City. A year later, as his political activity was on the increase, he made contact with "José", a more combative spirit than "Raúl", who dictated paragraphs inciting him to abstinence and purification as a way to achieve "something useful, efficient, and truly transcendental for the nation's progress." Madero intensified his political correspondence with others in the opposition. "José" revealed to him that he was destined to achieve great things, but cautioned: "the crown will be yours, come what may, but the actions you take this year will determine whether it will be of laurel or of thorns." Under "Jose's" guidance, he began writing *La sucesión presidencial de 1910 (The 1910 Presidential Succession)*.



Madero's full entry into political terrain brought him into contact with more illustrious spirits. In 1908, one signing his message B.J. (Benito Juárez?) advised him that the work initiated with the publication of *La sucesión...* would have "incalculable consequences" for the country. Madero had embarked on a vertiginous political career, and accordingly, between the years of

1908 and 1910, conducted a U.S.-style presidential campaign the likes of which had never been seen before in Mexico. Meetings were held in a number of cities, and at each one an alliance against reelection was formed. Madero would take advantage of any opportunity to communicate his visionary message, even going so far as to give a speech at the Atayde Circus in Mazatlán. Some commentators, such as Artemio del Valle Arizpe, affirm that Madero's message was not solely a political one. At one campaign stopover in Coahuila, young Artemio saw him giving curative "doses" to a drunk. Despite his peculiarities, the press gradually left off viewing him as a "kook" and started taking him seriously. During the campaign, on the heels of several boycott actions by the government, Madero realized that a change in the system was not going to come about peacefully. He proclaimed the San Luis Plan and won over many followers.

The terminology at that time did not include words adequate to define this new phenomenon in Mexican politics and wound up using the English term "leader" to replace the nineteenth-century concept of *caudillo* or political chief. Madero's emphasis on unconditional democracy made him an uncommon figure in the public eye, radically distinguishing him from the power-hungry leaders filling the previous century's political stage.

Perhaps that otherworldly presence spoke the truth when he told Madero that what the Mexican Revolution needed to become a tangible force were strong personalities. Pragmatic political leaders like Venustiano Carranza and Álvaro Obregón were the ones who consolidated position of power for that movement begun in 1910 by a spiritist dreamer and homeopathic doctor. Carranza's worldly character was a direct contrast to Madero's spiritism, and the cautious disease-fighting methods of his homeopathic practice were countered by the frontal attacks of Obregón, a farmer accustomed to fighting the Yaqui Indians. Plutarco Elías Calles, another native of Sonora, came to signify the synthesis of this new pragmatic revolution. The complete opposite of Madero, he was able to deftly dispense with ideals and spirits. Nevertheless, in his last years, Calles also turned to the afterlife for answers. Old, cut off from politics, and with the weight of exile on his back, Plutarco perhaps spoke with Don Francisco's ghost, and drew up a list of the ideals lost along the long road taken.

NOTES

[1] *El Ahuizote*, August 5, 1911, p. 3.

[2] Enrique Krauze and Ignacio Solares have thoroughly documented this aspect of Madero's character, the former in *Francisco I. Madero: Místico de la libertad* (*Francisco I. Madero: Freedom Mystic*) in the *Biografías del poder* (*Biographies of Power*) series, Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1987; and the latter in the historical novel, *Madero, el otro* (*The Other Madero*), Mexico City: Joaquín Mortiz, 1989.



Pages 28-33

A Window on the Invisible World

Gutierre Tibón

Upon hearing the word spiritism, it is very easy to react with a smug expression and pity for those misguided disciples of such an obvious fraud. It is still easier to disregard the importance of the spiritist movement in the world. In Brazil alone (perhaps because of the African influence) there are some ten million followers of the new religion: a full one fifth of the population. Their prophet is Allan Kardec, and their Bible, *The Spirits' Book*, published by Kardec himself a century ago. In Goiás State, in the centre of the large South American nation and not far from the new capital city of Brasilia, there is a spiritist city called Gesualda springing up, where all teaching, even at the university level, will be based on the Kardeckian doctrine. Brazilian radio has broadcast programs with the "direct voice" of the spirits, messages from the Hereafter for everyday use in the Here and Now.

Spiritism is not nearly as wide-spread in Mexico as it is in Brazil; nevertheless, the phenomena observed here are significant enough to merit that the publication of the records of the Mexican Institute of Psychic Research be considered one of the major contributions to the parapsychological discipline in recent years. The facts set out in this document have been corroborated by many outstanding Mexican citizens, including two former Presidents; two Presidential candidates; two former rectors and an ex-general secretary of the National University; three ministers of the Supreme Court of Justice, twenty-four doctors, twenty-six lawyers and five engineers. Given this impartial testimony and moral backing, there can be no doubt as to the genuineness of the phenomena observed in Mexico. However, the task of their interpretation lies with specialists in this highly complex field.

• Since 1942, I had been hearing about the Tlalpan meetings, said to be frequented by ghosts that were to all appearances living beings, and who would arrive through massive walls and closed doors. My informants were two young doctors, Alejandro and Francisco, the sons of the distinguished Hungarian urologist Von Lichtenberg. Because of the extraordinary nature of the phenomena observed, both were considering the possibility of a fraud; they also believed that their parents—regular participants in the spiritist sessions—may have been suffering collective hallucinations. It was years later that I found out that the director of the circle was the ex-Senator from Michoacán, Rafael Álvarez y Álvarez, and I visited him one day to express my interest in attending the séances. I was not admitted immediately, however: over the years, Don Rafael had become an orthodox spiritist, and had to ask for authorization from the "beings." As it turned out, the circle's guide in the Afterlife, Dr. Enrique del Castillo (a Mexican doctor of the previous century) had no objection to my inclusion in the group.

• In the fall of 1941, I read a *Newsweek* article on "forgotten" public figures that mentioned Plutarco Elías Calles, the former "Commander-In-Chief" of the Mexican Revolution, who, on his return to Mexico after a lengthy exile in the United States, was being converted to Catholicism through the efforts of Father Carlos María de Heredia of the Society of Jesus. The mag-

azine added that this Jesuit priest owed his world renown to a dispute with Sir Arthur Conan Doyle in which Heredia incontrovertibly demonstrated to the father of Sherlock Holmes that spiritism is no more than a combination of tricks and hallucinations.

So General Calles, fomenter of dissension between the Church and the State, would cease to play the wolf in order to become a meek lamb in the Christian flock! I could hardly believe it. On bumping into him one Sunday that same autumn, I asked whether there was any truth to the *Newsweek* article, which had been reprinted in the meantime by the Mexican press.

My question seemed to amuse the General immensely. He cleared his throat, patted my shoulder cordially and said something that left me perplexed: "Confidentially, my friend, very confidentially, I'll have you know that those terms should be the other way around. I am the one who is converting Father Heredia".

I saw General Calles again several years after his death—in the form of a ghost—at the séances held by the Mexican Institute of Psychic Research. Twice he showed himself clearly enough for me to recognize this political figure's unmistakable physiognomy: the wide forehead, the small eyes, shaggy eyebrows, the tiny moustache, an authoritarian chin. He greeted me with a slap on the back. I also recognized his voice, as rough as ever, and how he coughed softly before speaking, just as he used to do in life.

• That memorable night, another of the circle's spirit guides materialized: the Oriental doctor Master Amajur; and not only did he reveal himself in all clarity to Father Heredia, but also poured water into a glass, saturated it with magnetic fluid and gave it to him to drink. Then the ghost of Sister María de Jesús became visible and illuminated her face in an unusual way before the astounded Presbyterian. Finally Dr. Enrique del Castillo made his appearance, surrounded by many small lights which levitated the medium, chair and all—the equivalent of lifting nearly 220 pounds—and silently transported them to the other side of the levitation room, thus proving the phenomenon for the first time. I was lucky enough to be in attendance when it was repeated later on, and saw the medium literally flying six feet off the ground.

• "They were flying in complete darkness without hitting the walls, and from time to time their wings brushed against my forehead, my hand, my knee, with an infinite softness. What could they have been? Bats. Yes, tame bats."

That was the impression Hortensia Torreblanca, General Calles' daughter, had the first time she attended a physical effects séance. I experienced a similar sensation: that of giant butterflies. Though I couldn't hear the beating of their wings, nor perceive the slightest movement in the air, and though the touch was delicate, nearly ethereal, I still felt overcome by an uncontrollable feeling of alarm. I must add that my hands were being held by two others in the line-up. On my left was a veteran member of the circle, an irritating fellow, and the prolonged contact of his hand bothered me. He periodically repeated in an undertone some words that sounded like the advertising slogan of a particular electrical company. On my right side was a very pleasant lady who, despite her gray hair, had a youthful temperament, and a rich current of femininity that flowed from her well-formed fingers.

It would be fitting to analyze the thoughts of a "he" and a "she" whose hands are linked for two hours in absolute darkness by such an odd circumstance as a séance. When the presence of some new phenomenon is sensed—a phosphorescence, a fragrance, a breath of fresh air—it is inevitable that impressions be exchanged with a squeeze of the hands. Torrents of sympathy pass from one heart to

the other, by means of arms, wrists and fingers. When a phantasm approaches, it produces a thrill, an emotional solidarity, an indescribable affection between "he" and "she".

• My first physical contact with the ectoplasm turns out to be a disagreeable sensation, because of the lukewarm, gelatinous moisture of the materialized fingers. A nebula appears at the centre of the circle: a diffuse, very pale phosphorescence that condenses little by little as the luminosity intensifies at two or three points. Something like the traditional, sheet-covered ghost may then be distinguished, though at first with difficulty.

"It's Master Amajur. Welcome, sir."

The ghost is in front of me and greets me with a slight bow. Then he blesses me with a gesture that seems more appropriate to a Catholic clergyman than to an Oriental priest. What should I do? I return the greeting and beg that he come closer. Amajur obliges me: his face is now about twenty centimetres from my own. The brightest point of the ghost is his right hand, as small as a child's, but one would say that it is merely contour; his fingers are motionless. The hand's substance is like greenish rock crystal or like a pale green gelatine sprinkled with phosphorescent seeds. A white vapour with a peculiar odour of ozone pours continuously from the hand.

This is something living, as real as you and I. He comes closer in a friendly way and indulges me by illuminating his face. Amajur has dark skin, a snub nose, and a pointy, black beard. His eyes—round and shining, with a snow-white cornea—are wide open; his expression is serene and kind, but the gaze is fixed like a sleepwalker's. Now he comes closer and the rough fabric of the sleeves of his burnoose brush my cheeks and mouth. What does he want from me? Ah, only to put a carnation on my lapel. He does it effortlessly, in a mere instant.

"Thank you, sir."

Though I stick out my legs and move my feet forward to explore, there is no resistance; it is as if only the ghost's upper body were incarnate. Amajur rises vertically into the air and disappears into the darkness.



The light comes on. We look at each other, still mesmerized by what we have just seen. We are, once again, in the Here and Now, but that was no hallucination. In my lapel buttonhole sits, impeccably, a red, flesh and blood carnation.

Selection: Enrique Flores

Pages 34- 39

Of Charms, Portraits and Magic

Georgina Rodríguez

Because absence deprives me of your company, In payment Oh Lord!, for my lost tranquillity, Give to a dismal madwoman your portrait.
Dolores Guerrero[1]

In the cosmopolitan cities of the nineteenth century, the photographic portrait channeled archaic forms of devotion and worship through the images of our beloved ones, as we related to them and identified them with memories and loving feelings. But at what moment was the chemistry of passion transmuted into the chemistry of images? At what moment did the amorous fervor projected in the photographic portrait make possible the enchantment, for good or for evil, of the beloved? Portraits bound up, portraits buried, portraits pierced with needles, these are some of the practices that we continue to fall back on a hundred years later. What was the origin of these rites?

In magic, from its most archaic forms, all things made in the image and likeness of the human being are animate and therefore endowed with feelings of attraction and repulsion. Magic believes in a world where men and objects can mutually influence each other from a distance and where symbols are able to make the properties of the symbolized objects-subjects their own; entreaty and demand fit into this world. Photography created a world of images such as had never before been seen. Since then, all photographic testimony was converted into the testimony of "reality". Only what could be seen in a photograph could be accepted as truth. And what better object for magic than the photograph of the person whom you want to bewitch?

In societies with an ancient spiritual life, photography produces an oscillating harmful-beneficial feeling. For the indigenous people of North America, it was commonly believed that any portrait—whether drawn, painted, or photographed—deprived them of a part of their spirit, resulting in illness and even in death.[2] In 1874, the famous photographer W. H. Jackson wrote of his experience with the Utes:

"We were received with fitting circumstance and led into a teepee for a ceremonial pipe. Then we were politely informed that there could be no pictures. The Ute medicine men had said, *'No good'*." [Of the four Utes that Jackson had photographed, three had died and the other was lying ill.][3]

Ben Wittick, another photographer recognized for his work in the American Southwest (especially for his portraits of New Mexico and Arizona Indians), was warned by the Hopis not to photograph or even to witness their Snake Dance: "You have not been initiated. Death shall come to you from the fangs of our little brothers."[4]

Ignoring the advice of the Snake Priest, Wittick made arrangements to be at the ceremony and take photographs. Twelve years after the prophecy, in 1903, while trying to catch a rattlesnake to give to his Hopi friends, Wittick was bitten and died from the venom.

But this feeling towards the "shadow catchers" was not the only one among the North American Indians. In 1853, John Mix Stanley, painter and official photographer of the railroad expedition in Montana, had a rather different experience. According to the expedition leader Isaac I. Stevens, the Siksika (or Blackfoot) photographed by Stanley were "... delighted and astonished to see their likenesses produced by direct action of the sun. They worship the sun, and believed that Mr. Stanley was inspired by its divinity, and thus became, a great medicine man in their eyes,".[5]

What happened with Mexican indigenous people is something that still requires research but no doubt they shared the same ambivalent feelings of their North American brothers. Carl Lumholtz described a significant moment among the Huichols, believers in *Tayau*, Father Sun: "At length, I had a chance to photograph the temple and some of the people. As I placed my camera on the tripod, two Indians, each carrying a lighted candle, came and knelt down on either side of the apparatus, as if it were a saint whom they worshipped."[6]

Throughout the last century, science had made possible a change of attitude towards practices that before had only been conceived of in the land of heresy. Lettered society spent its afternoons in "animal magnetism" or *Mesmerism*[7] sessions and in other sorts of diversions related to magic and "the great beyond".[8] But in 1861 there began the soon to become science, philosophy and religion called spiritism. Mexico City's French-language newspaper advertised the book *Le Bon Dieu en voyage*, "dictated by a spirit to the medium Madame Marie de B..." and the priced at 20 *reales*, with readings in Mr. Devaux's study.[9]

Throughout the early decades of the twentieth century, the "magnetism" or hypnotism sessions and the "boom" in spiritism created an environment open to such practices, which also allowed for coarse and crude parodies of the genre. The "scientific" method used to prove the truth of these experiments and the existence of all these phenomena was photography.

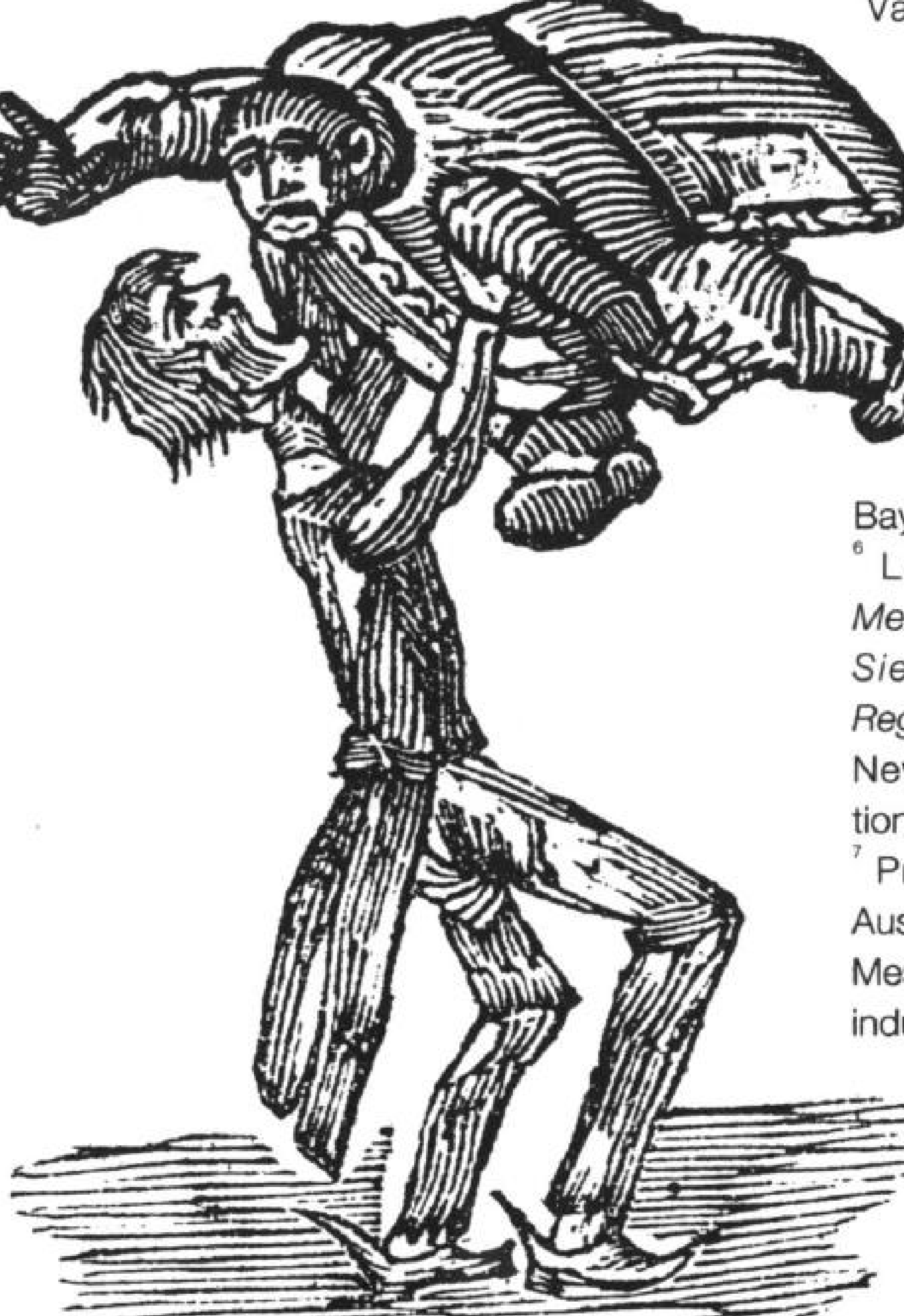
Mexican society continues to have a "rich treasure of magic techniques formed from the contributions of indigenous, Black and Western cultures."[10] In the popular imagination, the explanation and solution of many phenomena continues to be profoundly rooted in magic and the photographic portrait continues to channel devotion and worship to our beloved ones. The tradition of placing a portrait of the deceased on the Day of the Dead offering not only reminds the spirit of the path to the offering but allows family members to spend time with them and to get over their absence.

Magical thinking is rooted in two basic principles: the homeopathic, where like produces like; and the sympathetic, where things that were once together continue to mutually influence each other when separated. These two principles hold true for the photographic portrait, beyond any semiotic or artistic reasoning. The daily use of photographic portraits is what assigns them their meaning. Certainly, and many years before Barthes expressed the notion, not a few Mexican witches, sorcerers and fortunetellers discovered that the "air" of the photographic portrait, "this exorbitant thing which gives one to infer the soul within the body..."[11], could easily substitute for the bothersome task of obtaining a lock of hair or of burying three cloves of garlic in the place where the beloved one has urinated.[12]

Photography (the image of light on chemical substances sensitive to it) has even now, a certain air of mysterious magic, not only in its significance, but in its process. This relationship has been present from its origins: around the fourth century, magicians and alchemists investigated phenomena related to light and images.[13] This can be linked to the ideas of Christoph Adolph Balduin, a late seventeenth-century German alchemist who thought that by distilling luminescent substances he could trap the *Weltgeist* or

Universal Spirit.[14] From that moment up until the formal presentation of the daguerreotype in Paris in 1839, photography changed not only our perception and way of seeing things but also our affective and spiritual relationship with the images.

Photographic portraits of our loved ones are objects of the magic order inserted into our daily lives. If we have any doubt, let us take a look at who we carry with us in our wallets.



NOTES

[1] "Mándame tu retrato", poem by Dolores Guerrero published in: *El Año Nuevo. Periódico Semanario de Literatura, Ciencias y Variedades*, Mexico: vol. I, 1865, p. 153.

[2] Broder, J. *Shadows on Glass: the Indian World of Ben Wittick*, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1990, p. 24.

[3] Jackson, W. H. *Time Exposure. The Autobiography of William Henry Jackson*, New Mexico: UNM, 1986, p. 226.

[4] Broder, J. *op. cit.* p. 36. Author's citation from: G. Wickstrom, "The Town Crier: Valuable Pioneer Pictures May Repose in Home of Famous Photographer's Son", *Rock Island Argus*, July 1942.

[5] Robotham, T. *Native Americans in Early Photographs*, California: Thunder Bay Press, 1994, p. 12.

[6] Lumholtz, C. *Unknown Mexico. Explorations in the Sierra Madre and Other Regions, 1890-1898*, vol. II. New York: Dover Publication, 1987, p. 51.

[7] Practice invented by the Austrian doctor Franz Anton Mesmer (1734-1815), which induced an hypnotic state in a person under the influence, of the will and nervous system of another, also known as animal magnetism. Once awakened from the trance, this person would describe the experience as a "separation of the soul from the body". One of the first criticisms of these sessions was written by J.M. Ramírez in: "Las ilusiones son de todos los tiempos", *El Año Nuevo..., op. cit.*, pp. 258-261.

[8] This "spirit" may be observed in the popular publications of the *Calendario de la Madre Matiana de 1857*, illustrated with pictures of a "magical review" that enjoyed much success in Mexico and Spain; the *Calendario Mágico y de Suertes*, with parlor games, in the 1863, 1864 and 1865 editions; or the *Calendario de Duendes y Aparecidos de 1865*, illustrated with tales. For a study of these and other calendars see: I. Quiñonez,. *Mexicanos en su tinta: calendarios*, Mexico: INAH, 1994.

[9] *L'Estafette des deux Mondes*, Mexico, Mardi 1er Octobre, 1861.

[10] González y González, L. *La magia de la Nueva España*, "Ilustración y magia", *Obras Completas*. Vol. III, México: Clío-El Colegio Nacional, 1996, pp. 77-78.

[11] Barthes, R. *La cámara lúcida*, Madrid: Paidós, 1991, p. 183.

[12] González y González, L., *op. cit.*, p. 80.

[13] Jurado, C. *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*, México: UNAM, 1974, pp. 18-27.

[14] Newhall, B. *The History of Photography*. New York: MOMA, 1982, p. 10.

Pages 40-47

Stones on the Rooftop

The Days of Joaquín Velázquez

Horacio Muñoz

May 5, 1938

On the front page of the Mexico City newspaper *La Prensa* the story reads: "Disconcerting case of telekinesis discovered in the Portales district. 'Child Prodigy' who has an astonishing power of attraction. With the power of his thoughts, stones rain from the sky, objects fly through the air, the most incredible notions come true, and needs are alleviated."

The boy's name is Joaquín Velázquez and he lives with his family at number 43, Héroes de Churubusco street. According to neighbours' accounts, as recorded by the reporter Miguel Gil and the photographer Miguel Casasola, who trek over there in pursuit of the big scoop, the child provokes these psychic phenomena with a hidden "magic wand" that procures anything he puts his mind to, by simple force of will. There are no glass doors in his "haunted house," because they break when he walks past; light bulbs go out, bottles smash, the furniture dances and money falls from the ceiling: "it's all a matter of asking."

Interviewed the day before in his humble home, Mr. Baldomero Velázquez, the miracle boy's father, told reporters that he didn't want publicity on the subject because "there are many common folks who could misinterpret this." He informed them that these unusual phenomena had begun over a year ago, and that civil authorities had already been apprised of the situation: he had met with the Attorney General of the Mexico City Justice Department, and his wife had approached the Archbishop of Mexico to make the case known to them. News of this strange business even reached the ears of Father Carlos Heredia, who had the child brought to his house and later stated that, in thirty years of studying this kind of phenomenon, he had never seen anything like it. In response to the mother's tears, Father Heredia, "a highly respected expert who made a name for himself overseas with his celebrated trouncing of Conan Doyle," and who has devoted himself to refuting the claims of spiritism, told her: "No, my child, this is not a matter for tears; this is meant to show us the workings of the Lord."

It was further divulged that Father Heredia introduced the family to Dr. Quevedo Mendizábal, and that while they were in the physician's consulting room, "the benches and bedpans started dancing." Quevedo in turn put them in contact with Dr. Manuel Guevara Oropeza, who, following a careful examination, declared he could not treat the Velázquez' son. Inexplicable, incurable and questionable, Joaquín's mental powers thus became motive for a scientific controversy: was this telekinesis or mythomania?

The boy depicted in Miguel Casasola's photos is a lanky child with a long face, large eyes and a steady gaze. He wears large spectacles with rubber rims. His appearance "is not repulsive, but his looks certainly invite investigation." His mother keeps him in hiding because he has become a burden. A next-door neighbour has called them witches and insulted them from behind her partition wall, as well as taking them to the police station at least seven times. On one occasion, before the repeated insults of the woman, Joaquín caused stones to rain down on her roof and her dish rack to wobble back and forth till it fell to the ground.

"'At that time, did you think

that stones ought to fall onto the house of the neighbour who insulted your mommy?'
'Yes,' he answered confidently.
'And don't you feel frightened when objects start to fly?'
'No...'
'Why do you think it happens?'
'Who knows?'"

May 6, 1938

Following the publication of the *La Prensa* article, there is an increase in the number of curious onlookers thronging around the doors to the "haunted house," hoping to meet the "child prodigy.". He will be subject to intense study by a prominent group of doctors who will determine whether they are dealing with a simple case of mythomania or with an extraordinary being.

The commission in charge of the case, brought to the attention of the National Academy of Medicine by Dr. Enrique O. Aragón, is headed by the Academy president, Dr. Ignacio González Guzmán, a renowned physician, "beyond suspicion of any fraud," and is composed of: psychiatrist Samuel Ramírez Moreno, one of the most respectable scientists in the country; Dr. Leopoldo Salazar Viniegra; Dr. Ramón Pardo, president of the Medical Division; Fernando Ocaranza, the eminent professor and president of the Biology Division; Dr. José Joaquín Izquierdo; and Dr. Alfredo Millán, director of the General Mental Hospital.



May 7, 1938

La Prensa reports that the miracle child performed several optical demonstrations the day before: he dragged a table without touching it with his hands and made a bench fly through the air. It is further disclosed that his parents "have requested police assistance, in light of the frequent anonymous letters they have received, and given the necessity of protecting the safety of the extraordinary youngster, Joaquín Velázquez". Among the many letters sent to him appears the following message: "1873 400. Dial this number at the time of today's lottery draw and if it wins I will give you ten percent. Mrs. Leonor de Pinto." Mrs. Ester García tells her story of pain and misfortune in another letter, saying that she is blind and that her husband has left her; she begs Joaquín to use his powers to bring him back home to her.

May 9, 1938

The opinions of certain specialists on the "child prodigy" case are made public. Fernando Ocaranza, former rector of the National University, ex-director of the Medical School, and current

president of the Biology Division of the National Academy of Medicine, notes: "...I do not believe in the existence of telekinetics, and in my long medical practice, I have never had any contact with one..." He remarks that in the Italian doctor Angelo Pugliese's treatise on physiology, translated by Dr. Ocaranza himself, there is extensive mention made of the "mythogenic rays" discovered by the Russian scientist, Gurwitsch. According to Pugliese, these rays are produced on some occasions because the functioning of certain tissues causes an alteration in other tissues in the organism. This situation presents itself only in incompletely developed brains, and not in organisms that have reached the superior development of human beings.

For his part, the psychiatrist Santiago Ramírez, professor of Neurology at the School of Medicine, head of the Neurology Department at the Spanish Sanitarium, and director of the Cholula Mental Hospital, affirms: "The idea of attracting inanimate objects by pure force of will, by merely thinking about them, is truly absurd. We must accept the existence of cerebral transmission phenomena, for they have been scientifically demonstrated in the case of animate beings—that is, between two brains, with one perhaps acting as transmitter and the other as receiver —because they are living and capable of emitting waves; but it is simply nonsense to think this may happen between a person and an object".

May 10, 1938.
In a special session of the National Academy of Medicine, before a full auditorium, the commission tackles the case of the "child prodigy." Dr. Leopoldo Salazar Viniegra, reading his comments on Dr. Aragón's work, declares that the boy moves the table with his fingers and that he is, as a result, performing an innocent fraud. And as for those who are attempting to capitalize on the faith of the people of Portales, he says that this is a case of mythomania, and concludes by suggesting that, as a cure for this psychological disorder suffered by Joaquín Velázquez' parents, it might be a good idea for them to go on "a holiday for which some friend of ours, or a curious journalist, could quite possibly foot the bill".

When it is his turn to speak, Dr. Enrique O. Aragón expresses his opinion that, as regards the existence of telekinesis and "haunted houses," those topics have been addressed by important figures of the scientific world, thus ruling out any possibility of charlatanism. He goes on to state that in order to hurl pots, ladles and other such objects—placed at a height of more than two metres—the Velázquez boy would have to jump to reach them. He alludes to the current popularity of Freudian psychoanalysis, and cites the story —recounted by Pierre Janet on a visit to Mexico in 1925 —of Magdalena, "a person who, in a mystic delirium, would raise herself, virtually in an unstable equilibrium, until she was lightly touching the floor with the tips of her toes, as if floating in space...".

For his part, Dr. Alfredo Millán, director of the General Mental Hospital, says that it is a disgrace and an embarrassment that this kind of matter be dealt with in the Academy: it is nothing but a waste of time, and —with all due respect to Dr. Aragón—the Velázquez boy is a little phony. In the end, this is the sort of opinion that holds sway, and the Academy decrees the case closed with the following statement: I. That Dr. Enrique O. Aragón's doubts, insofar as the child Joaquín Velázquez is concerned, are quite justified; II. That said case is not one of telekinesis; III. That Joaquín Velázquez is a teller of falsehoods; IV. That working in complicity in the falsehood are the parents and relatives of said child, who is described as an impostor that deceives those who observe him.

May 19, 1938.
In his "Cautionary Tales" column in *La Prensa*, under the title "Our Condolences to Father Heredia," Mateo Podán writes:

"Carlos Heredia, of the Company of Jesus, has written books and newspaper articles, given conferences, and offered 'demonstrations' disproving the so-called spiritist phenomena, and affirming that he, Father Heredia, is capable of simulating any effect that may appear to be spiritism.(...). It now turns out that these so-called spiritist phenomena can occur in broad daylight and for all to see.

"A young man from Portales named Joaquín Velázquez went to see Father Heredia. On his advice, Joaquín appeared before a group of doctors—people who live off of human faith, and are thus in competition with the sorcerers and diviners and medicine men. This young man has now turned out to be what the spiritists call a physical effects medium, a revelation with which His Reverence, who has surely not acknowledged defeat yet, has suffered a setback in his years of demonstrations of what the spiritist phenomena cannot be. Disavowal is a very difficult thing, Reverend Father."

May 23, 1938.
The reporter, Miguel Gil, and the photographer, Miguel Casasola, together with witnesses, Sara N. de Casasola, Fernando Carrillo, and driver, Demetrio López, once again pay a visit to the "child prodigy," since the reporters are not convinced by the statement made in the National Academy of Medicine. Seizing on Dr. Enrique O. Aragón's insinuation, they will put Joaquín Velázquez to the definitive test.
"'What's up, Joaquín...'
'Not much. You know...'
'Well, you really took it on the chin last time.'
'Yeah...'
'So, how do you feel now?'
'Well...'"

To do the test they ink his hands, so that if his prints are found on the table afterwards, it will be taken to mean that the doctors were right. They move into the room "where the test is ordinarily carried out because it is better lit." Joaquín is seated leaning his elbows on the table. "In the corner of the room," Miguel Gil narrates in the item published the following day, "and with Joaquín's back half-turned toward him, sat the driver, in such a way that he would be able to see whatever happened both on and under the table.(...). Mrs. María Ofelia Bear, who was visiting the house at the time, sat with her back to the window, facing the left side of the table; Carrillo positioned himself opposite Joaquín; Mrs. Casasola was facing the right side of the table, and we sat on the bed.

"The Velázquez boy remained with his elbows on the table, and within five minutes, the two legs at the end opposite where the boy was seated jerked and lifted into the air, lashing furiously against the floor staves.
'The table's saying hello,' said Carrillo, between disbelieving and surprised.
'It looks that way,' we said. 'But, let's see, Joaquín, did you think of moving it?'
'No...'

"We set the table straight and were commenting on the demonstration, when it unexpectedly made a movement similar to the previous one, only that this time, it noisily beat the table legs on the floor.

"Joaquín lifted his elbows and said, 'Aw, gee!'"

The demonstration was clear. Before their very eyes, the table had moved from its place, their ears had heard the noise. The phenomenon had occurred "without the Velázquez boy laying a hand on the table, nor having the possibility of moving it with any other part of his body..." as Miguel Gil wrote in his testimony, and as was observed with his eyes, as well as with those of the camera of photographer Miguel Casasola, the creator of these images that are another moment in the Mexican history of the encounters and disencounters between the sciences of reason and the forces of the unknown, between nor-



Comets

Enrique Flores

The comet is an igneous impression left in the upper regions of the atmosphere owing to the effect of the stars and to that of a fiery, unctuous effluvium; and as the rarefaction of its material generally causes some fraying in its extremities, as with hair, it has received the name of comet, from the Greek name *cometes, id est crinitus* [*Tesoro de la Lengua Castellana*].

• Ten years prior to the arrival of the Spanish, a wondrous and terrible thing appeared to this land, and it looked like a great blaze of fire and was very brilliant: it seemed to be suspended in the sky itself, it was wide in the lower part, and pointed in the upper part, as when fire burns; its tip seemed to reach halfway up the sky; it would rise from the East after midnight and emerge with such brilliance that it seemed daytime; it would remain until morning, then it would be lost from sight; at sunrise, the blaze would be in the spot where the sun is at noon; this went on every night for a period of one year: it began in the twelve houses, and when it made its appearance at midnight, all the people would shout and feel fear: all believed it to be an evil portent.

The fourth sign, or omen, was a comet that fell during the day while the sun was shining; its form was that of a group of three stars running together, burning very brightly, and with very long tails; they departed from the West, and flew toward the East; as they went, they gave off sparks: among those who saw them, there went up a shout, and a great noise was to be heard throughout the land.

The sixth sign, or omen, was a woman's voice that was heard in the air at night, saying: "Oh, my children, now we are doomed!" Sometimes it said: "Oh, my children, wherever will I take you!"
[Twelfth Book of the *Florentine Codex*]

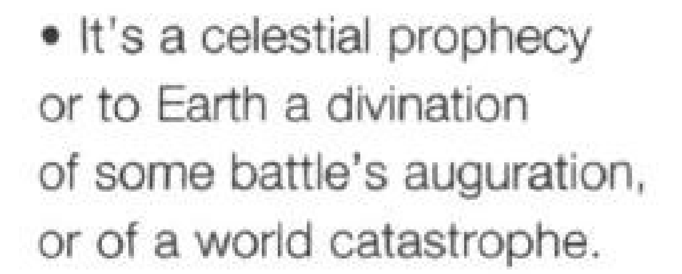
• "The 'Great Comet of 1680,' which so distressed the ignorant and exercised the best minds on both sides of the Atlantic, was first seen in Mexico City on November 15. Everywhere, and particularly there, this strange apparition stirred dread and foreboding of dire calamities and grave misfortunes to come. For Sigüenza it was an exciting event and an auspicious occasion. As the newly appointed Royal Cosmographer of the Realm, he felt it his duty to allay the groundless fears and widespread uneasiness that it caused generally in Mexican society. He therefore brought forth on January 13, 1681, a pamphlet with the resounding title *Philosophical Manifest Against Comets Stripped of their Dominion Over the Timid.*

"In his treatise Don Carlos sharply disagreed with the ominous import that astrologers attributed to these astral manifestations. [This] promptly provoked an astringent reply from a Flemish gentleman living in Yucatan, named Martín de la Torre, in a pamphlet entitled: Christian *Manifest in Favor of Comets Maintained in Their Natural Significance.* Basing himself on astrological data, the author asserted that comets were, in fact, warnings from God Himself

of coming calamitous events. Sigüenza quickly retorted with his well-conceived if pompously styled *Mathematical Bellerophon*, in which he emphasized the superiority of scientific analysis over astrological lore.

"Nearer at hand exploded a more startling response to the original pamphlet. It came from the pen of one of his own colleagues in the University of Mexico, a professor of surgery. Bearing the designation *A Cometological Discourse and Account of the New Comet, etc.*, it set forth the proposition that this astral apparition was composed of the exhalations of dead bodies and of human perspiration!"

[Irving Leonard. *Baroque Times in Old Mexico*.]



• It's a celestial prophecy
or to Earth a divination
of some battle's auguration,
or of a world catastrophe.

There are many that give credence
to this astral itinerant,
that, despite being so radiant,
it bring some fatal consequence.
Men of vainglorious science
that harbour some uncertainty,
do throw off the shroud recklessly
of its significance profane;
they declare that for the Christian
it's a celestial prophecy.

The star in its trajectory
makes haste, to be obedient,
because the God Omnipotent
does indicate its destiny;
our Maker, the Divinity,
makes no error in His action,
so Man thinks with apprehension,
confused among uncertainties,
because the star accompanies
to our Earth, a divination.

But speaking in reality,
until now no one could fathom
it, for ever is the outcome
awaiting in futurity.
There exists no person privy
to the enigma's implication,
whose former signification,
according to beliefs held then,
saw these portents sent from heaven
as some battle's auguration.

My genius is insufficient
to understand with swiftness
this astral body luminous
who wanders through the firmament,
whose pace, both slow and reverent,
soars and sweeps along its journey.
Oh, grievous sight this is to see!
What is it that you foretoken?
Some disaster in the ocean
or even world catastrophe.

[*Gloss originating in El Platanar, Veracruz. Sung* "To the Comet of 1918" *by Aurelio Lagunes, 40 years old. Collected by Vicente T. Mendoza in* Glosas y décimas de México.]

Pages 52-59

Celestial Objects

Érik Bullot

On June 24, 1947, Kenneth Arnold, flying his private plane in search of a crashed C-46, catches sight of nine flashing disks in the sky, about level with the summit of Mount Ranier (in Washington). He estimates their speed at 2000 kilometres per hour. He will become, if not the first person to witness this phenomenon, certainly the first to write about his experience, giving it a journalistic twist and publishing the account in *Fate* magazine in 1948. The disks manuvered, he writes, "like a saucer would if you skipped it across the water." And thus, the phrase "flying saucer" [*platillo volador, soucoupe volante*] was born, and Arnold launched the study of ufology (UFO: Unidentified Flying Object), devoting himself passionately, up until his death in 1984, to the task of methodical investigation, gathering evidence and testimonies of flying saucer appearances. In a way, he himself symbolized the conjunction of the two ufological moments: just as the Lumière brothers' motion-picture projector was simultaneously shooting camera and projector, Arnold was the observer of nine glowing disks and their investigator.

Kenneth Arnold is the ufological camera obscura.

• *I'd travel by bicycle, by train, by car, I'd pilot my plane whenever a noise, a flash of light, a crackling made me raise my head: then I would spot it, a disk or a cigar, shining, silvery, encircled by a pale, glowing halo, humming like a swarm of bees above the palm trees. The flying saucer has its origin against a background of sleepiness, of twilight distraction, of torpor. I was going about my business, indifferent to flying saucers, incredulous when I was suddenly forced to yield before the incredible. It is in the unexpected that the apparition manifests itself. I cannot anticipate it. Its suddenness beguiles me. It follows me like a demon whose strangeness is the watermark of its familiarity. An apparition without prelude in which I see nothing but the aftermath, the ruins. The absent presence. It emerges, not against a background of expectation, but a neutral one, a weave, a lattice. Its camouflage is the sky, scattered with stars like a tapestry. Was it already there without me seeing it? I will never be sure. It prefers the verge, the fringes, vegetable gardens, cultivated fields, railroad tracks. The countryside, or the periphery.*

• Flying saucers are born in the Cold War climate. Are they not perhaps Russian aircraft charged with keeping American territory under surveillance? On January 7, 1948, the Godman Field (Kentucky) control tower reports the presence of a glowing disk in the sky. The fighter force is alerted. Captain Thomas Mantell, flying an F51 plane, and accompanied by three other fighters, is sent to search out the mysterious disk. When the object rapidly ascends into the air, three pilots abandon the mission. Thomas Mantell continues in solitary pursuit of the disk. In his last radio message, he reports seeing a metallic sphere that he will endeavor to follow, despite its prodigious speed. Communications with the pilot are lost, and all that is found, a few hours later, are the charred remains of his plane, rent asunder in full flight. Thus, immediately after meeting its founder, ufology acquires its first martyr. Did Thomas Mantell's plane disintegrate on passing a speed threshold? On crashing into a pilot balloon? On getting too



close to a flying saucer, creator of a burning, absorbent magnetic field?

• *Vision is practiced in the interval, or more accurately, in the waiting period. This lapse produces the image. The flying saucer's appearance rests, however, on the negation of anticipation, a legerdemain, an affront. An abduction. Time is taken away from me. The image is forced on me, I can't resist, I succumb. It is the image that watches me, I am deprived of foundation while the image homes in on me. The flying saucer is an eye. Aspiration, aperture, downfall. It contemplates me and keeps watch over me, emerging without warning, inviting me to follow, tormenting me. "Passion is no longer anything to me but a guiding light" [Angelo de Foligno.* The Book of Visions and Instructions.*]*

• The evening of August 19, 1952, three boy scouts are on their way home from an excursion, accompanied by their leader, Sonny Desvergers. Arriving at the outskirts of the forest, they catch a glimpse from their vehicle of six lights in the sky. Thinking that it may be an airplane in trouble, they decide to investigate. Sonny, armed with a machete, makes his way through the brambles. A half-hour later, he reappears, pallid, frightened, his left arm bearing a severe burn. One of the scouts calls the sheriff, who arrives to garner their impressions. He claims to have pointed his flashlight at an enormous mechanical saucer emitting a rain of fire. Captain Ruppelt, head of the Air Force *Project Blue Book*, looks into the matter personally. In addition to finding Sonny Desverger's scorched hat, the investigation turns up traces of fire in the trees.

• *Capture is impossible, all pursuit comes to naught, the evidence always vanishes. The flying saucer cannot be photographed. How to photograph that gaze observing me, blinding me, telling me that it is watching me without even being there, sign of a sign? There can be no proof of that which in essence is elusive. How does one negate something that negates its own presence? The solipsist figure of the flying saucer: it evades all capture, appear-*

ing and disappearing at the very instant that I try to grasp it, understand it. I only suspect its almost-presence; I cannot be sure. "At an altitude of 12, 000 metres, the mysterious machine was still above them. Making an abrupt turn, Commander Smith attempted to take a picture. But the F86 stalled and lost altitude. The same thing happened every time he tried to aim his camera. Then, without warning, the object accelerated and disappeared at an incredible speed." The observer's story is, in itself, only a sorry counterpoint to the escape. Words are futile, confesses the witness, echoing the mystics. I can't believe my eyes.

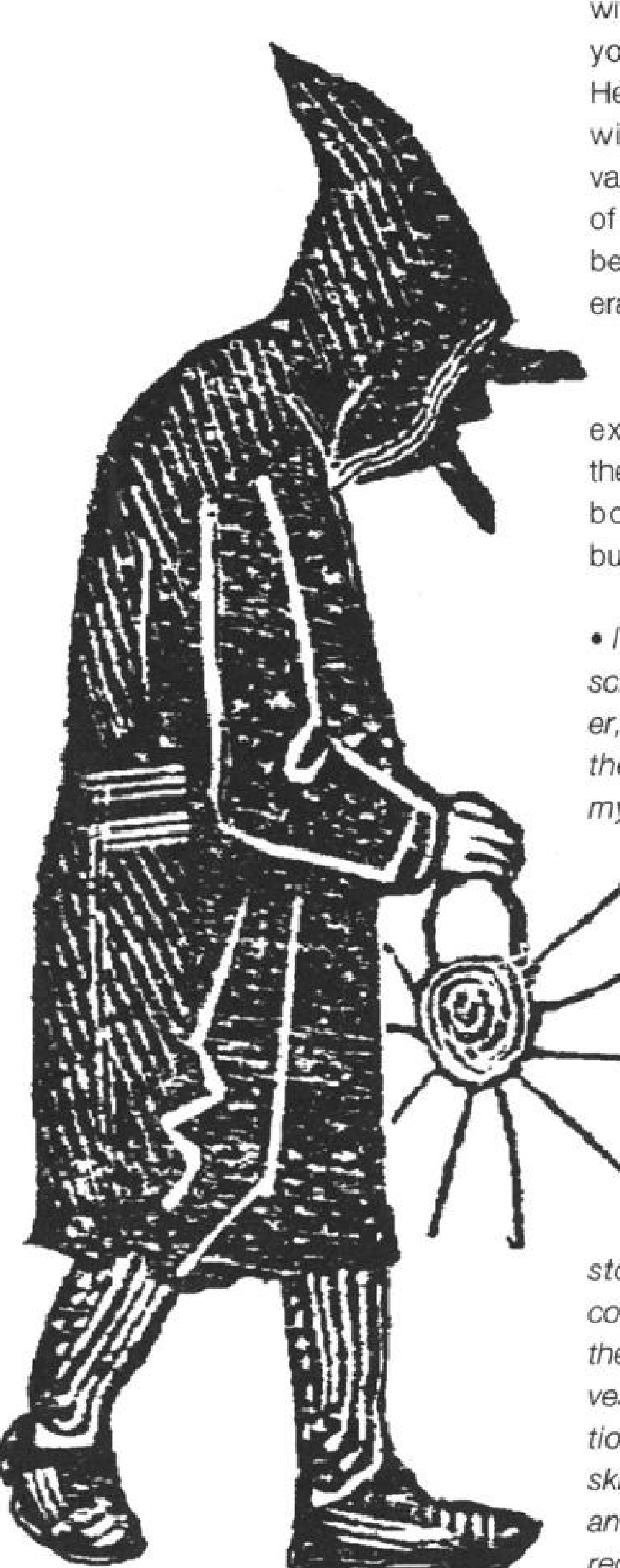
• Early in the morning of July 1 1965, on the Valensole plateau (the Upper Provence Alps), farmer Maurice Masse is working in his lavender field. He's smoking a cigarette when he hears a strident noise that he takes to be that of a helicopter. In his field, he spots an ovoid object, the size of a car and surmounted by a dome. Nearby, two humanoids are standing in conversation before a lavender plant. They are small in stature, their skin is smooth and chalky, their heads, completely bald. Their eyes are large and slanted, and their mouths, lipless. On seeing him, they brandish a tube that paralyses him. They don't seem to display any animosity. They climb into the device and head toward Manosque. Maurice Masse goes to Valensole, and the people that see him testify to his alarm and agitation. The following day, the police will observe a circular hole in the site described by Masse.

• *It was there, now it's not—like the visual conjuring tricks in Robert Houdini's act, or Georges Méliès' collage of prestidigitation sequences. On the whim of a technical mishap (the obstruction of the film in the camera), the omnibus is transformed into hearse. The flying saucer appears by dint of an artifice. That is to say, those obviously rigged photographs of flying saucers, greyish and masked, with blurred forms, far from being simple subterfuge, accurately reproduce the flying saucer's mode of apparition. There is nothing to distinguish their appearance (and their disappearance, equally decisive) from a magic trick, consisting in veiling and unveiling without any point in space being able to account for the passage from one to the other. Appearance, disappearance. The flying saucer teaches me to see. It shows me that it shows nothing.*

• In 1953, George Adamski publishes *Flying Saucers Have Landed*, written in collaboration with Desmond Leslie. In the book, Adamski, a very controversial figure in ufology, describes his encounters with extraterrestrials. On November 20, 1952, he is driving to Desert Center (California) accompanied by some of his friends. . They observe "a silver, cigar-shaped flying object, wingless, without appendages, gliding slowly without a sound." Alerted by a strange presentiment, Adamski abandons the group and heads to the top of the hill, equipped with telescope, a Kodak Brownie, an old Hagge-Dresden Graflex, and seven rolls of film. He is present at the landing of a flying saucer and takes numerous photographs of the event. A spacesuit-clad being with blond hair appears. Adamski manages to enter into telepathic communication with him and finds out that he has travelled from Venus to warn earthlings of atomic peril. "He refused to allow himself to be photographed." Adamski gives him a roll of film as a token, to be returned on December 13, 1952, from the porthole of a flying saucer. On developing, the film reveals indecipherable hieroglyphics.
Photography is a medium.

• *Its invisibility is the clearest proof. "The Air Force has had to recognize that, on occasion, flying saucers have been detected by radar though remaining invisible to the human eye."*

• On October 15, 1957, Antonio Villas Boas, a



Brazilian peasant working his fields at night, observes a red light. He approaches and discovers an oval-shaped object, surmounted by a gyrating dome. He is pursued by five creatures who invite him to board the craft. He finds himself in a hermetically sealed room with smooth walls, where a young woman awaits him. He has a sexual relationship with her, understanding vaguely that he is the object of medical research. Will he be the father of a future generation of humanoids? Four hours later, he is found in his field. The medical examination will discover the presence of a scar on his body and fine radioactive burns on his skin.

• *I was here when I lost consciousness. Some hours later, I find myself ejected, further away, mudsplattered, my T-shirt stained, a scar on my stomach. Such will be the initial information obtained on the ufological abduction. I don't perceive anything more than the scars, the debris. And it is often under hypnosis that the kidnap victims relate their story of their trip, their encounter with extraterrestrials, their visit to the interior of the vessel, the medical examination where a sample of his skin or flesh is taken. I film and I project. I broadcast, I receive. I display, I record. Is the flying saucer something lodged in the* eye?

• On September 19, 1961, returning home from their vacation in Canada, Betty and Barney Hill notice a light in the sky that appears to be following them. With the aid of binoculars, Betty perceives an enormous spacecraft with two rows of windows. Barney stops the car, gets out and approaches the object, where he sees a dozen people positioned around it, watching him. Intimidated, he rushes back to the vehicle and they proceed on their course. They hear a steady noise and are suddenly overcome by a tranquil drowsiness, not to regain consciousness until 27 kilometres outside of Concorde, where the same sound persists in attracting their attention. They arrive home. The following morning, Betty discovers traces of metal on the car—the only physical indication of the nature of the incident. Racked by agitation and worry, Betty is tormented by chronic nightmares where they are captured by the vessel, board the spacecraft and undergo a medical examination. This dream sequence becomes obsessive. Convinced that what Betty is experiencing are memories, not dreams, the couple submits to a series of hypnotism sessions in February 1964, they recount the story of their abduction with an avalanche of detail.

• *The image of the sky, says Flammarion, is virtual; we see, not space, but time. "We do not observe any star as it is, but rather as it was at the moment of departure for that ray of light that eventually reaches us. It is not the current state of the sky that is visible, but its past*

history." The images of the world never cease to circulate in space; they are eternal. "Events dissipate at the same point where they are born, but they remain in space." The world is akin to a cylinder, he says, "an immortal column on which the great events of earthly history will be engraved and wound around themselves." In a word, a movie-reel. It is possible to navigate in this temporal flux and intercept the passing images. "The ray of light is like a courier." He imagines an observer (his deceased friend's spirit) moving faster than the speed of light within this column of images. The images appear to me prerecorded at the mercy of my transit through space, I can go back in time and anatomize the movement, shot by shot, like "a microscope magnifying time," or even slow it down, accelerate it, invert it. "By observing the planets from this remote distance, the events of one's past history may be seen with one's own eyes." This text by Flammarion, which predates the invention of cinema, imagines a mechanism quite similar to that of the movie camera.

The images are virtual, as in the Lucretian simulacrum; they seek out a backdrop off which to reflect: "The image of a star, by crossing these black gulfs, finds itself in a condition analogous to the image of a person or an object forgotten by the photographer in the darkroom." The mind is comparable to a sensitive plate. Flammarion's scientific fantasy prefigures two technologies: the movies, in their mechanical potentiality for scanning juxtaposed images, and television, in its ubiquitous virtuality. "Light is the mode of transmission for universal history."

• On October 30, 1938, Orson Welles and the Mercury Theatre troupe broadcast *The War of the Worlds*. They choose to treat H. G. Wells' novel as a news report. We're all familiar with the story. A wave of panic runs through the United States, attributed in part to the historical context (the Munich crisis), and in part to the habit many listeners have of changing stations during the evening, thus coming upon this truly false news brief unsuspectingly. In his movie *F for Fakes*, a melancholy meditation on art and illusion, Welles will evoke this curious adventure. Even radiophonically, flying saucers are no less likely to produce effects of panic.

• As to the veracity of flying saucers, the question is, truth be told, of little importance. Meanwhile, I remain on alert. I always have my bags with me, so as to not have the necessity of stopping by my place to pick up some things if a spaceship shows up unexpectedly, putting the secret of the world within my reach. But I won't be taking along a camera, and I won't be staking much on the future of my skin.



Pages 60-61

Phantasmagorias

Alfonso Morales

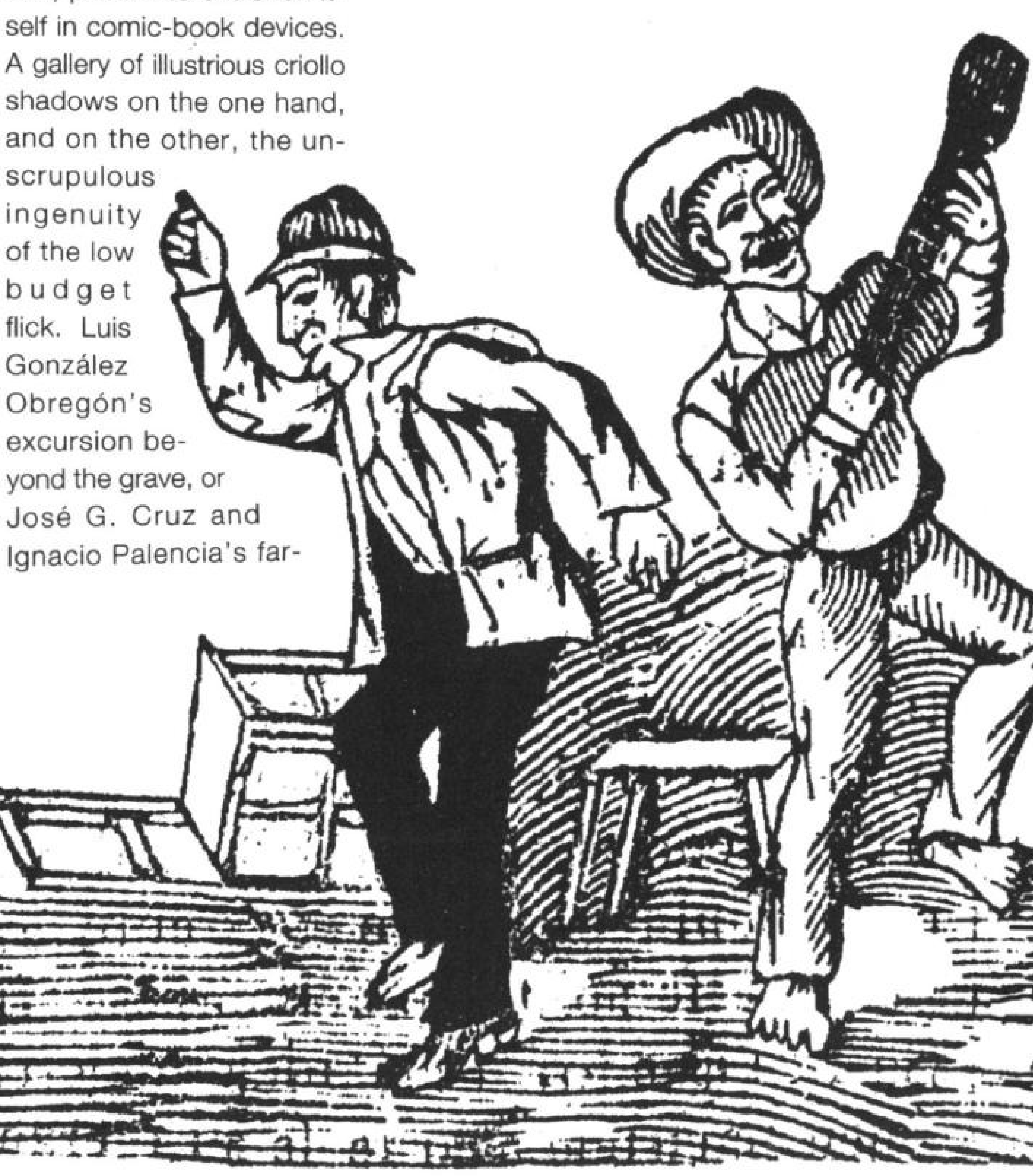


El Fantasma del Convento (The Ghost of the Monastery, 1934), movie directed by Fernando de Fuentes, with Juan Bustillo Oro lending a hand on the screenplay. Three friends, two men and a woman who have strayed from a picnic outing, find themselves forced to stay overnight in a monastery. Their hosts are uncommunicative and the silence heavy within the cold walls of this unusual hospice. The light from the candles casts ominous shadows. A weak moaning wafts through the air. There is a mystery hiding in this labyrinth of cells and corridors; the story of a man who had, in days gone by, succumbed to the weaknesses of the flesh, falling victim to temptations. That night, the unforeseen visitors will come to know the power of their own personal demons. The following morning, on awaking from their nightmares, they will discover that they have shared dinner and conversation with the most exanimate of friars, the late inhabitants of a place that is generally only visited during museum hours: a repository for a collection of mummies and relics.

Santo y Blue Demon contra los Monstruos (Santo and Blue Demon Versus the Monsters, 1969), a Sotomayor production under the direction of Gilberto Martínez Solares. Two masked wrestlers, clear favourites of the fans, unite their proven strengths and abilities to confront yet another invasion by the creatures of the night. A Machiavellian master mind has the goriest of armies at his command, a true anthology of supernatural horror: the sleepwalking Mummy, the robotic Frankenstein, the ravenous Werewolf, the bloodthirsty Vampire and the nefarious Cyclops. These living legends, virtual bureaucratic incarnations of Evil, are keeping the metropolis up nights in the era of psychedelia and miniskirts. But our heroes of a thousand battles, who have descended into the watery depths of Atlantis, who have vanquished the grisly headhunters, will once again bar the route to depravity, sending the terrors back to their domain of hellfire and brimstone.

Two extremes of the national phantasmagoria; two Mexican formulas for getting the adrenaline pumping and cultivating specters while munching on *muéganos* and popcorn. The first, a tribute to the black legend of Colonial Times, that jumbled wardrobe where goblins and sorcerers, infernal gargoyles and torture victims of the Holy Inquisition spend the night awaiting their call to arms; parabolical stories and traditions that warn against envy, covetousness, and lust; that look into the abysses of sin as a way of bringing those who have gone astray back in line with morality. The second film, a diffuse echo of the international imagination, a short cut to present-day extraterrestrial invasions and atomic marvels, a forced but fast march toward science fiction, prefers to entrench itself in comic-book devices. A gallery of illustrious criollo shadows on the one hand, and on the other, the unscrupulous ingenuity of the low budget flick. Luis González Obregón's excursion beyond the grave, or José G. Cruz and Ignacio Palencia's far-out trip. Proud B- travellers of the well-worn routes through Churubusco Studios, and through their defunct back lot—now part of the National Centre for the Arts—that was always something more than a location without frontiers: a beloved geography of our national excesses.

Lobby card and stills courtesy of the UNAM Filmoteca.



Pages 62- 65

A God on Asphalt

Luisa Riley

It rains on Mexico City. Tlaloc, the rain god, enters the capital. The downpour is unlike any other in the rainy season. "This," a Colonia Hipódromo resident says in an uneasy voice, "is Tlaloc's punishment to the irreverent ones who moved him from his ancestral dwelling."

Tlaloc, lord of the indigenous Tecomates, gigantic monolith weighing 167 tons, remained on his back immobile for fifteen centuries in a dry river bed, near the town of San Miguel Coatlinchán, Texcoco. Today, April 16, 1964, he will be placed at the entrance to the new National Museum of Anthropology and History, joining the other sculptures and monuments that line Paseo de la Reforma.

The inhabitants of Coatlinchán had tried to block the transfer on three occasions. Using hammers they broke down the structure that supported the enormous stone monolith so that it would fall back into its original location. On the same occasion, they pounded on the trailers and hit their drivers, successfully detaining the procession. They also punctured the tires of the flatbed that would transport Tlaloc and children threatened to lay down in the road to prevent the rain god's relocation.

But this time, opposition would have come at a high price. In addition, the residents of Coatlinchán accepted, in exchange for Tlaloc, an eight-room school with workshop and cafeteria, a health clinic and the paving of the road that links the village to the Texcoco highway. The troops, under explicit orders to refrain from firing, had been posted in the town since February. Secret agents occupied the church bell-tower and watched the houses of those who were identified as instigators in the rebellion. "We are going to have to go see this Ph.D. who's going to be President and ask him to give it back to us," said Sabina Soprano without resignation.

At 6:20 am on the Tepetitlán hacienda in Coatlinchán, Texcoco, the architect Pedro Ramírez Vázquez made the sign of the cross and gave the word to start the operation. "Onward!" the leader yelled. Two tractors and a bulldozer were started up, the 860 horse-power engines making the platform that supported Tlaloc vibrate on its 72 tires. A melancholy silence came over everyone present. "I'm leaving," Luis G. Olvera declared, "since this town will be erased from the map."

The move had just begun when a tree blocked the path of Tlaloc, unearthed at the turn of the century from the bed of the Santa Clara creek. The enormous stone broke a thick branch and slowly left behind the dry and yellowish soil of that creek bed as it entered the town of San Miguel Coatlinchán. The journey's longest hour began there. The town's two thousand inhabitants silently followed the wheezing machines. From a rooftop a young woman waited for the procession anxiously. She carried a bag of confetti in her hand. With an impassive gesture she released a multicolored shower over the figure of the Lord of the Tecomates. It was 11:20 am when the enormous platform was detained at the intersection with the Texcoco highway. Some of the men who had been waiting there stared at the enor-

mous monolith that lay on its back, gagged by forty-two steel cables, and they returned to their houses without saying a word.

Three Federal Highway Patrol cars, one hundred soldiers, a fire engine, a truck with six hydraulic jacks, packed with spare tires and an army of anthropologists, engineers, electricians, mechanics and journalists were responsible for moving 226 tons of weight over the asphalt.

A freight train passed nearby and the engineer, as a sign of respect, removed his cap and sounded the whistle three times. A five-kilometer-long line of vehicles, cyclists and women with children followed the platform's slow trek. At 2:40 in the afternoon Tlaloc came to the Mexico City street Ignacio Zaragoza, where hundreds of children milled around the figure. On Hangares and Aeropuerto avenues people peered from their windows and rooftops, shouting "Long live the rain god!." A true tangle of electric cables and telephone wires made the task only harder. With the passing of the enormous sculpture, the streets were plunged into darkness and the air was filled with the smell of burning rubber. At 8:40 in the evening this strange procession came to a halt at the Morazán traffic circle. It would have to wait until night fell and the path to the Tlaloc's new resting place in Chapultepec Park was cleared.

"We're going to see if this critter can really make it rain," a journalist said to his colleague. The words were barely out of his mouth when lightning lit up the sky and it thundered violently, as if on Tlaloc's command, the *tlaloques* had suddenly tipped over their pails of water, unleashing a heavy downpour on the city.

It rains buckets. Huge puddles obstruct traffic on Tlalpan, Viaducto and the Periférico beltway. On the avenues Xola and División del Norte, in Lira Park, on Tacubaya and on Monterrey Street, squadrons from the Department of Water and Sanitation try to unplug the sewers. The water rises to 40 centimeters. In the Roma and Hipódromo neighborhoods, visibility is almost nil. Not far from there, on Insurgentes Avenue outside of the Sears Roebuck department store, lightning strikes six cars. Water floods the stockrooms and buries furniture and household goods under a layer of mud. "Now we believe that Tlaloc is the rain god. Look at what he has done to us!" says one of the people gathered at the Public Ministry to file a property damage report.

With night upon them the march resumes, following the route of all great receptions. White reflectors follow Tlaloc as he enters the Zócalo. It is 10:38. The National Palace, City Hall and the Cathedral are lit up to receive the monumental figure. The clamorous procession of trailers mutes the screams of the crowd of five thousand people who accompany and await the entourage. The god from Teotihuacán is applauded on Madero Street, in a chaos of loudspeakers and in the midst of a human bulwark it passes in front of the monument to Benito Juárez. Then it is on Reforma alongside Cuauhtémoc and other illustrious men who, like him, have been transformed into statues of the past, his stone, bronze and marble brothers. People hang from the trees and the monuments. At 1:13 in the morning, in perfect sync, the two tractors that pull the 23-meter platform and the bulldozer that pushes it stop right in front of the new museum on Paseo de la Reforma. Operation Coatlinchán, thought to be the most exciting archeological event of the century, has come to an end. From that moment on, Tlaloc, a ghost of the past, will stand before his own reflection on the watery mirror that surrounds him.

SOURCES CONSULTED:

Excélsior: February 28, March 2, April 16-18, 1964.

La Prensa: February 22, April 17-19, 1964.

El Universal: April 16-18, 1964.

Novedades: April 17-18, 1964.

¡Siempre! No. 560, March 18, 1964.

Pages 66-71

The Enlightenment of Thought:
The Images of Salas Portugal

Marisa Giménez Cacho

During his more than fifty years as a professional photographer, Armando Salas Portugal (Monterrey, Nuevo León 1916, Mexico City 1995) visually documented the natural surroundings and archaeological sites of Mexico. In Dr. Atl's estimation, Salas had discovered how to capture the profound meaning of the countryside, and Carlos Pellicer described him as "the singer and chronicler of the Mexican landscape." Architectural photography also occupied an important place in his production; his work on the architecture of Luis Barragán is particularly outstanding.

In Mexico in 1968, Salas published *Fotografía del pensamiento* [*Photography of Thought*], a compilation of thought photographs by Armando and Olga Salas Portugal, and the engineers Abel Cárdenas Chavero and Manuel Hurtado, among others. Most of the images were obtained through meditations while listening to music, and are accompanied by texts by the author. Salas Portugal offers the following description: "In numenal photography, if I might call it that, it has been demonstrated many times that this marvellous phenomenon of creating a photographic image without the essential element of light is indeed possible. As a substitute for light, mental concentration is effectuated in total darkness, in presence of or in bodily contact with a sensitive unexposed film, which is later developed in the darkroom, thus achieving a numenal photograph."

At different times, researchers and curious individuals from many countries have had their interest piqued by the notion of thought photography:

"After many years of failed attempts, Dr. Vesder, of Rochester, New York, has successfully photographed thought for the first time. On a certain evening, the doctor assembled in his study several people of recognized sensibility, and had them take seats around a table, each placing one hand on top of the table and one underneath. He laid a highly sensitive plate, taken from a previously prepared package, on the table, and had his guests concentrate on a specific object for one minute. When the minute had passed, the doctor took the plate to the darkroom, and once the usual rinsing and other operations had been effected, a round spot the size of a silver dollar was obtained. There was no doubt in anyone's mind as to its authenticity, as those present had previously taken measures to avoid deception."

There have been reports of thought photographs being produced at different times and in a number of places, but to date, no accessible study of the history and evolution of thought photography has been published. Scepticism and mistrust could well be one of the reasons for this.

On Bucareli Street in the historic centre of Mexico City, a magnificent nineteenth-century building in the French style, where Salas Portugal once had his studio and darkroom, today houses the headquarters of the Foundation that bears his name. There, we were greeted by his life-long companion, Olga Peralta de Salas Portugal, who very kindly agreed to show us the photographs and tell us of her experiences.

"In the mid-sixties, Armando was called on as a professional photographer to testify before a notary public to the existence of a kind of photography that did

not require a camera. The experiment was carried out by Dr. Philip M. Chancellor, using a highly sensitive photographic plate, impeccably protected within a small, sealed box. Seated not far from the box, the doctor concentrated his thoughts and directed them toward the plate, which was then developed in the darkroom. Vague forms, traces of light, and spots appeared on the print. Armando gave his testimony: without the use of a photographic camera, and without the admission of any light whatsoever, the developed plate revealed traces and forms due to a light source.

"We returned several times to see Dr. Chancellor and make our own plates. At first nothing would appear, but little by little we began developing our powers of concentration and getting some results. Armando was very enthusiastic about this experiment. We invited photographers, scientists and artists to participate. We had a lot of fun. For some, this was not exclusively photographic research; they were interested in it as a mode of expression. We meditated to music by Bach or Debussy, on the mysteries of the Mayan culture... Armando liked to concentrate on the crowing of the roosters.

"Our experiments came to the attention of the father of American parapsychology, Dr. Rhine. He invited us to a telemetry symposium convened by NASA and organized by Duke University. Armando said he would accept on the condition that the invitation also be extended to certain friends of ours, two other couples that had participated in the thought photography sessions several times. The condition was accepted, and the six of us travelled to Houston. They had a nice suite reserved for us at the hotel, and Dr. Rhine had installed a darkroom in another one. He had thirty-five plates all ready, each one impeccably sealed within its corresponding numbered box.

"The doctor explained that there were three plates inside each box. To prove that the plates were altered by thought and nothing else, he asked something very difficult of us: we were to direct our concentration only toward the middle plate. He asked us to concentrate on the figure of a triangle, which we did. Nothing showed up on the plate when it was developed. We took another box and concentrated on the form of a rhombus, but nothing appeared this time, either. After six failures with various geometric shapes, Armando suggested to Dr. Rhine that he give us free rein in selecting the object of concentration. I can't remember exactly what objects we chose, but I do remember that spots started appearing on the plates. At first, we weren't able to limit the alteration to the middle plate but on the third try, we managed to do it. In six hours, and with an exhausting effort, we obtained twelve plates. All in all, the experiment was a success.

"We never did find out what came of the experiments at NASA. They asked us to keep the affair quiet, and we did for a long time. Until some scientific explanation



for the phenomenon had been reached, Armando preferred not to enter into speculation. For that reason, the images were never widely circulated: 'If this invisible light is produced by psychic irradiation, or by emotive natures, or by thoughts with illuminative characteristics, it is and always will be a puzzle for scientists, who, twenty years after the discovery of the process, have still not been able to determine the reason for this phenomenon.'"

The photographer Lourdes Grobet, who was present at some of the group sessions, remembers: "On some occasions, there was an atmosphere of scepticism that made it difficult to concentrate. Mr. Salas Portugal always felt uncomfortable when this happened; he believed that the energy was diluted that way. He was very interested in studying thought photography in depth, and felt that better results would be obtained by systematizing the procedure. I achieved my first thought photograph one night, following a group session where I hadn't had any results at all. I returned home in a very restless mood. I lay down in the garden and placed a photographic plate on my chest; more than concentrating, I just let myself feel. After a while, I went upstairs to the darkroom to develop the plate. The result surprised me, it was frightening and pleasing at the same time."

Salas Portugal's passion was nature. His disturbing thought photographs insistently evoke the elements: water, air, fire. These abstract images seem to bear the imprint of nature, to hold memories of other cultures, and to follow in the wake of music.

NOTES

1 Armando Salas Portugal. *Los Antiguos Reinos de México*. Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1986. p. 52.

2 Armando Salas Portugal. *Fotografía del pensamiento*. México: Editorial Orión, 1968.

3 Armando Salas Portugal. *op.cit.* p. 13.

4 *El Mundo Ilustrado*. Sección: "Alrededor del mundo". 20 de mayo de 1906.

5 Armando Salas Portugal. *op.cit.* p. 14.

To establish an order, or on the contrary, to be part of one that already exists and that waits in ambush to cry out and manifest its categorical and overwhelming presence. To ignore that each action you undertake has secret implications, you open a book, you take a chance with a stranger, you shoot your camera. . . and your life is another.

This is living, naturally: to bet that the wheel will keep on spinning. Surprise comes at the moment when, as in Borges' game of chess, you think that you control the destiny of your pieces when in truth you are nothing more than a piece on another board, under another will that keeps you in check.

This is just what you wanted to do: establish an order, create a world. The project was born like so many others: an idea that became an obsession, the reading of a book, of another, of another. . . And then a spark: the intuition that the characters of the Tarot are still alive, are contemporary, and that therefore it is possible to create a photographic version of the deck.

You know that the twenty-two Greater Arcana stand for an order, *the* order, the cosmic balance, that which governs the world of the ideal over that of the particular. You also know that he who dares to shuffle the cards infuses them with his own situation, reflected in this new sequence.

Adrift in the Tarot

José Raúl Pérez

At the time, you did not understand the rite you had initiated. As creator, you were certain of your position of dominance, of control. Only little by little did you begin to suspect that hiding behind the apparent innocence of an act that modified your plans or altered the sequence of shots you had defined, there was an order that you would not have been able to recognize. A cancellation, a last-minute problem or the bad weather that forced you to postpone began to reveal themselves as significant occurrences.

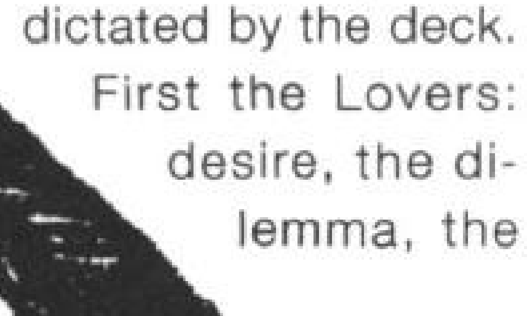
The Devil brought confirmation. This was a card that you had visualized from the beginning but the shoot was put off for months because you could not find a satisfactory location: The Devil was not the problem—you need only call him and he'd come—but the location... Finally you found it. It was not as you had imagined but when you saw it you had no doubts. "This is it," you thought, as if it were the scene of a crime.

Everything was coordinated and arranged: the models, the setting, the smoke, the lighting, a bright afternoon in which there was nothing more to do but wait for sunset so you could get to work... However, the Devil never showed: it was not the right moment. You had to go home with the uneasiness of lost time and the hope of doing the shoot the following Monday.

A little while later, your wanderings brought you another image: the Lovers. The Lagunilla Market opened up in a hundred possibilities before you until the moment, as you turned down an aisle, you felt once again: "This is it." Unlike the other times, everything happened easily; explanations, justifications and letters of permission were not necessary. On the first timid, stammered "I'd like to take a picture here," the answer was immediate: "Sure, no problem, as long as we do it Tuesday."

Later your mind played with the possibilities: you would have liked to have done the Lovers on Wednesday, your birthday, since that card corresponds to your astrological sign: Gemini. However, the Devil was busy on Monday, so

that image would have to be shot on Wednesday. Free association or projection of your own unconscious, in that moment you realized that the order was not arbitrary, that the cards imposed it so they could narrate your life, that turning 34 for you meant completing a cycle and resolving to make a change that you hadn't dared make up until then. This decision and the conflict that you were experiencing were perfectly symbolized in the sequence dictated by the deck. First the Lovers: desire, the dilemma, the most important decision, the choice between security and risk. ...And then the Devil as an answer: the temptation to give in to the moment, liberation from powers of morality and knowledge, the abandonment... This was the exact prefiguration of your situation, of your dilemma.



It was then you understood that for months you had been dealing the cards without realizing it, that the order of the photo shoots obeyed a sinister arcanum. You tried to reconstruct the sequence from the beginning, through what were at times extremely vague notes in your date book. The list of names was not very eloquent: you had to take out the Marsella Tarot, that ancient deck with which you had been obsessed for years and you lined up the cards one after another to realize the story they told was yours and that, unfinished as it was, you had no other option but to push on to the end, to play the cards that you had left and abandon yourself to the design of that probably ill-fated order.

And thus allow yourself to enter into this voluntary drift in which you find yourself today. Renounce the arrogant role of Demiurge and no longer provoke situations but rather wait for them to present themselves. To trade order for a gamble, a private, ritualistic and ceremonious gamble, nearly a superstition. Once the initiative is unleashed, the only thing left is to watch and wait until the characters appear. To realize that they exist and it is not necessary to create them: it is enough to find them. And once the meeting is arranged, the photo is already complete, it only needs to be taken... Taken in its most substantial meaning: appropriated, captured, made part of oneself. And then the doubt arises: to establish an order or become part of one; to take or be taken? To recognize that this is the issue: to be taken like a city by the ambush of destiny, where once, one could do nothing more than surrender before the wall of consciousness, and to allow oneself to be invaded by that which is undeniable, the unconscious' unavoidable assault.

The order is set and there is nothing you can do before fate. You have carried out a sequence that you cannot alter because you would betray your own code, your own rules. . . You place the cards one over another, you read and reread between the lines of your biography. The wall of a gallery will be the table on which the cards are dealt. Perhaps no one, seeing them, will imagine in this strange curatorship your unknowing interior self-portrait.

Pages 76- 79

The Other Light

Eduardo Espinosa / Oweena Fogarty

The lens of Oweena has opened to another light, that which radiates from rites of ancestral worship. Those who are familiar with her work have paid special attention to what she has been doing since 1994, when her photographic labor moved towards recording the rituals of ethnic groups from the state of Veracruz, as well as Afro-Cuban liturgies in Santiago de Cuba. She has given us images in which we are witness to sacred practices, and in which the symbolic efficacy of ceremony is achieved in a state of ecstasy that permits contact with the spirits.

The art of photography has transcended the simple substantiation of cultural *Otherness*. Its registers place our gaze on situations and objects that are central to this type of ceremony. Its perspectives have a sacred character and the human imprint cast by believers, those who communicate their existential concerns with the dead to strengthen their position in the world of the living. The choice of black and white, together with careful framing to situate conjugations of light and shadow, allow us to communicate with the magical tendency of spaces where we invoke the dead.

This apprehension of the invisible—in the eyes of lay persons and outsiders—has been possible due to meticulous study and observation. Oweena has come to know these cults, to the point of feeling and experiencing the particular symbolism with which they represent the impact of spirits on human affairs. These are religious practices with a centenary tradition that do not separate body from soul, nor the realm of the dead from the everyday life of the living. Here, deceased ancestral beings are convened to act as spiritual doubles; with their propitiatory potential and their dark sides they exercise their influence over the lives of men and women.

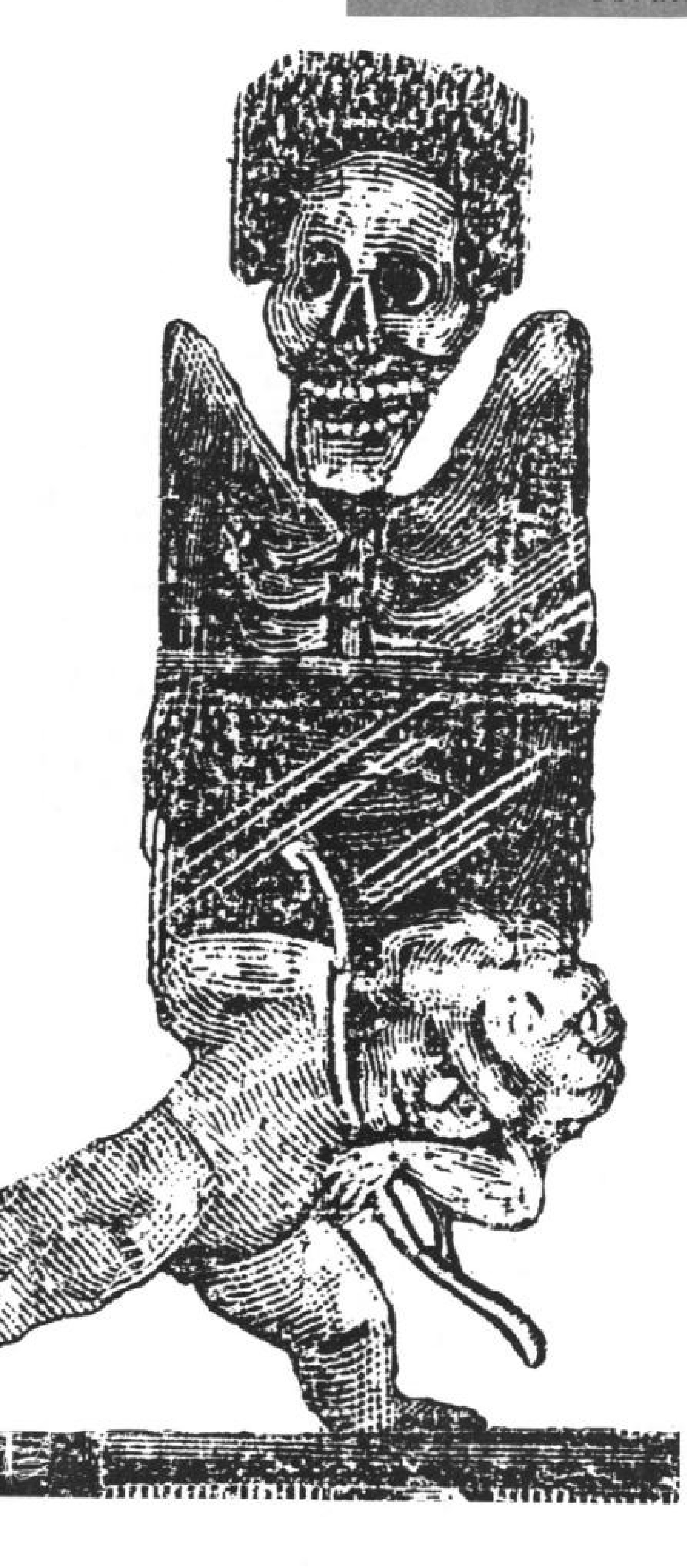
With a keen sensibility, she has observed through the lens, lived with these men and interpreted their communications with the *other side* as liturgies. The photographs taken at the scene of the Afro-Cuban rituals are perhaps those that give the finest testimony to moments of ecstasy. There, the presence of the spiritual doubles is invoked, to hear their messages and words, to exchange with them the gifts of vital plenitude. The images fix this duality, capturing the powerful energy that transfigures the bodies. Our attention is drawn to the expressiveness of the eyes, the changes in facial expression, the transference of behaviors demonstrated by the hands and the entire body's contortions.

The liberating and replenishing aspects of these acts are captured on film thanks to the artist. She puts her handling of reproductive techniques in spiritual syntony with the capture of the most vaporous moments or of the greatest force of the ritual relation between man and his ancestors. The result is a work in which the sequences, the shots and the angles are carefully planned, a work that returns to us the mystery of sacred tasks and objects. Oweena's technical command of printing endows her photographs with this other light, the light of darkness, that emanates from the space where interaction with the spirits takes place.

Pages 80-83

The Fetishes of Albert Chong

Osvaldo Sánchez



Spiritism, Santería, *Obeah*, Rastafarianism, voodoo, Palo Monte... all the spiritual weapons with which the Caribbean has constructed its seat of libertarian identity —with an imagination resourceful enough to compensate for the cultural devastation of its multiple uprootings—, have been used by Albert Chong (Kingston, Jamaica; 1958) in the self-construction of a dense cosmogonic nexus and of an expressive aesthetic for contemporary diasporas.

Coming out of the narratological discourse paradigm of the 1980s, Chong's work undertakes to vindicate cultural identity as an aesthetic practice, an anthropological tracing of symbolic sources that are deliberately presented as syncretic heritage. In the 1980s, most of these discourses of identity centred on "primitive" cosmogonies, and were displayed as artifacts made of natural or "poor" materials, based on a controlled, minimal design, and against an anecdotal ritual background. They were the kind of art that defended a certain alternative emphasis on content in the face of the formalist avalanche of parodies, quotations and disguises of euphuistical authorship: rhetorical devices with which, in that postmodern moment, the artistic ego pretended to dilute itself in a global vacuum and put an end to History.

For that reason, an aesthetic such as Albert Chong's is inseparably linked to the instrumental rearrangements—generally functioning as institutional policies of artistic quotas, as well that occur in the bosom of the mainstream. This perhaps explains why the bases of this aesthetic soon became a kind of "alternative" cookbook, in the New York equivalent of a trans-avant-garde, equally intoxicated with oneiric ravings and exotic codes.

In Chong's case, it is interesting to note how such a mixture of dissimilar mythic bodies occurs in the internal margins of the mainstream in order to shape a "peripheral" aesthetic. The weave of new spiritual practices, the rearming of those mystical residues aimed at an urban and pluricultural exercise of resistance, take place in Loisada, in the Bronx, in Washington Heights, on Flatbush and Nostrand Avenues, in Brooklyn, in Union City... where Puerto Ricans, Haitians, Cubans, Dominicans and Jamaicans reinvent the protective powers of their new diasporas. It is no shock, then, based on this improvised flow of ritu-

als, that Chong's photos look mainly to deities and religious attributes originating in the narrative bodies of Cuban Santería, of Yoruba origin, and the Bantu Regla de Palo (Rule of the Mountain Tree).

In fact, and this is no coincidence, in the Latin American and Caribbean panorama, the syntony of language points toward the work of Cuban artists of the 1980s... Juan Francisco Elso, José Bedia, Ana Mendieta, Ricardo Rodríguez Brey—and specifically toward the photography of Marta María Pérez, who also plays on the syncretic sediment and the performance of her own body to construct a photographic document that functions simultaneously as the staging of a vow of faith and as a fetish or *prenda*.

The alternating rhythms in Chong's photographic work originate in these two mystical functions: the instantaneous one, or the performance of ritual, where magic is transmitted as the evanescence of the *physical* world; and the permanent one, or the construction of the seat, the *prenda*, the power, the throne, where magic becomes the attribute of forces embodied in the precision and articulation of elements of the physical world. (There is nothing more metaphorical in the act of photography itself than these multiple shifts between the visible and the invisible, between physical evidence and (re) presented mystery).



Most of Chong's images suggest analogies for the construction of a seat of power: the *prenda*, or what the Santeros call *nganga*. The use of cowry shells and horns, of monkey skulls and family photos, of fish scales and seeds, of Ellegguas and Zemis, of Christs and Egguns... in their functional indistinctness, and in their arbitrary pedigree, certain postmodern borrowings are revealed as practices of faith and power on the confused margins of the cosmopolitan city. Just as the eggs, chicken feet, iron, coconuts, skulls, fruit and other paraphernalia deployed by Chong in his photos indicate a call for purification, so, too, do they reveal the attributes of a potentiation, a protection or a ritual directed toward someone... Nevertheless, they do not succeed in being anything but aesthetic artifacts documented through photography. For visual impact, these thrones and/or altars take full advantage of the textural richness and the morphological clarity of the assembled natural elements, the painstaking compositional design in the arrangement of the *prenda*, and a very controlled (theatrical) use of light.

Albert Chong's photographs transcend for their exquisite creative treatment and for their surprising jumble of heritages, but despite the artist's intentions—to merge art and ritual, life and magic by means of this postmodern exercise—, his works unhesitatingly stake themselves on the exotic melting pot that legitimizes the most illegitimate of deficiencies.

In the Eyes of the Dead

Retinal Photography

Bill Jay



It was a commonly held belief throughout the latter half of the nineteenth century that the last image seen by the eyes of a dying person would be "fixed" on the retina for a considerable period of time. Therefore, if a murdered person's eyes could be reached without delay, the culprit could be identified from the retinal image. This seems to have been a popular belief which resurfaced occasionally throughout man's history, but the earliest specific suggestion that such images could be photographed for criminal investigations was made by William H. Warner, a prominent British photographer of the 1860s.

In April 1863, a young woman, Emma Jackson, was murdered in St. Giles, London. Warner immediately sent a letter to Detective-Officer James F. Thomson at the Metropolitan Police Office, Scotland Yard, informing him that "if the eyes of a murdered person be photographed within a certain time of death, upon the retina will be found depicted the last thing that appeared before them, and that in the present case the features of the murderer would most probably be found thereon." Scotland Yard took Warner's suggestion seriously. James Thomson replied, on behalf of the Metropolitan Police Office, that photographing the eyes of a murdered person "is of the greatest importance." He was obviously conversant with the idea long before Warner's letter, stating that he had conversed with an eminent oculist four years earlier and was assured that unless the eye was photographed within twenty-four hours after death no result would be obtained "the object transfixed thereon vanishing in the" same manner as undeveloped negative photograph exposed to light. Thomson did not photograph the eyes of Emma Jackson, the murdered woman who had instigated this correspondence, because she had been dead forty hours before Thomson saw the body, her eyes were closed, and she was already buried by the time Warner's letter arrived.

• But the story would not die. Throughout 1864 and 1865 more than a dozen accounts of retinal imagery, particularly in the case of the dead, appeared in the photographic press. Apart from occasional isolated incidents, the subject lay dormant for ten years and then was rejuvenated with fresh vigor in 1877, and this time it did not die down until the turn of the century. There was an interesting murder case in 1925 which was reportedly solved by photographing the retina of the victim, and as late as 1948 the subject was being treated with respect, at least by some scientists and police organizations. Crime novelists also found in such reports a new twist in their detective plots.

• The next lengthy report originated in San Francisco, and appeared in *Scientific American* (in 1864):

"The experiment of photographing the retina of the murdered woman's eye, despite the persiflage and incredulity with which it has been in most quarters received, has either developed a remarkable coincidence or produced a wonderful result. Stamped upon the centre of the retina, and conveyed by the photographic process to the plate upon which the picture was taken, there is plainly to be seen the outline of a human figure, so plainly as at once to arrest the attention of the most unimaginative eye. The

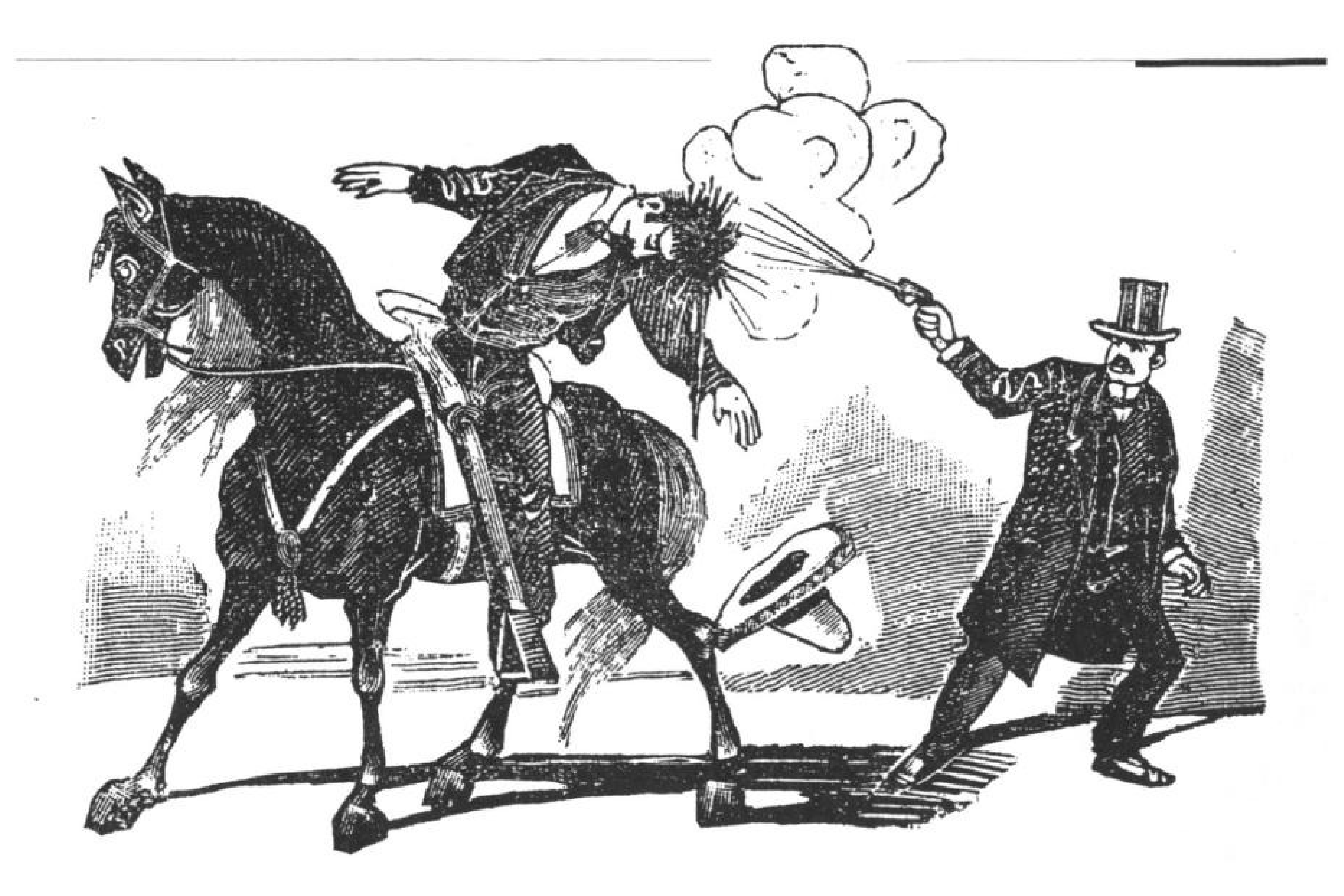


figure is that of a tall dark man, the lower part of the face muffled in a heavy black moustache and beard, the left arm extended, and the whole body thrown into the position of a man doing some violent deed. The face has enough of outline to suggest the possibility of filling it up so as to recognize the man were he met in a crowded street. The bushy hair surmounting a low forehead, heavy eyebrows arching over the cavernous depths where the eyes be, the shadowy suggestions of the whole face, which cannot be described, but which impress the observer with a strange weird horror, causing one to start back as though with profane hand he had rent the veil and caught a glimpse of that world that lies beyond the confines of the grave. It is idle to laugh at such things. A fool can deny everything, but it is only a wise man who can seriously make up his mind to believe anything."

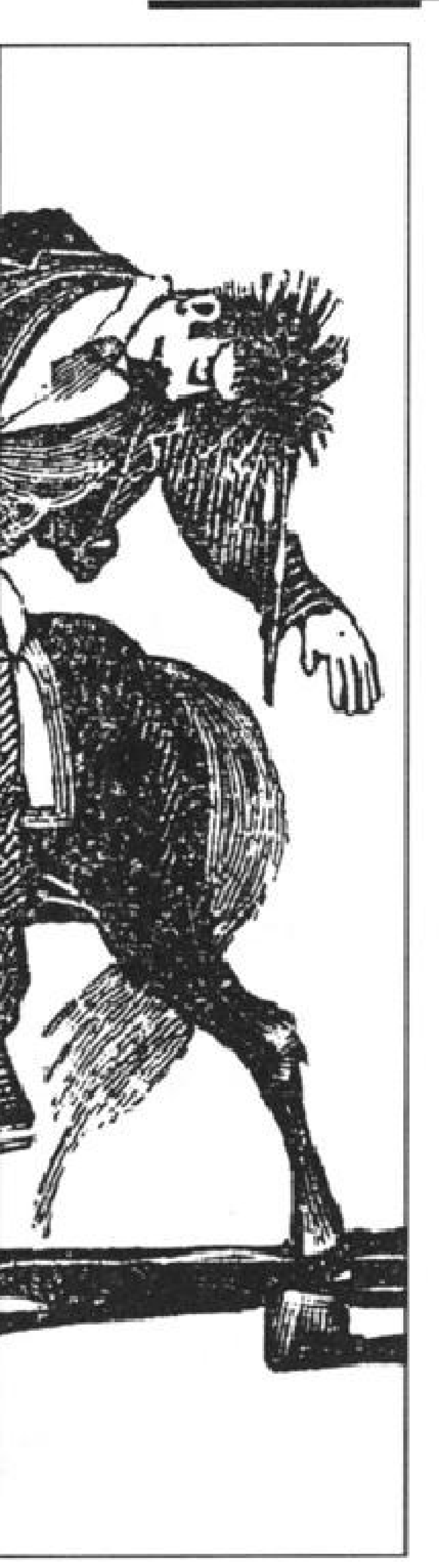
• The idea of permanent images of the last view seen by a dying person, or animal, was too fascinating not to resurface. The anecdotes became stronger as their basis in fact was removed. A fine example was a fishy story [published in 1869]:

"The mistress of a house was cleaning a large cod fish, when, to her astonishment, she discovered an exact representation of a fisherman in the eye of the fish. It was a very distinct miniature likeness of a fisherman, with his sou'-wester on, and fully equipped, in the act of hauling the fish into the boat."

Wondrous tales of photographs which miraculously appeared in opposition to all known laws of optics and chemistry were told, published and reprinted with variations throughout the world's press. And these images were not restricted to the retina; they could appear anywhere, at any time.

Photographs could even appear on the inside of an oyster shell at the bottom of the sea [as in this case of 1885]:

"The following story comes from the *Ruckland Herald*, and is therefore quite sure to be true. There was once an oyster dealer, who had his stand in the Californian Market. Among his wares one morning he found a bivalve of such superb dimensions that he concluded to open it and



make his lunch thereupon. Well, that dealer opened his oyster, and found to his amazement on the surface of the inside shell—a photograph of a lady!

As you may imagine, all thought of lunch was abandoned, and the oyster dealer was shortly surrounded by a curious crowd. Speculation was busy, and conjecture flew madly about. But presently a gentleman stepped up, peeped, gazed, shrieked and fainted away. It is impossible to faint long in the neighbourhood of an oyster stall. There are too many buckets of dirty salt water lying aroung. So presently this gentleman recovered consciousness, feeling and smelling for all the world like a decomposed mermaid. He then told the following story.

"It was in the broad Pacific, in the equinoctial (or some other kind of) gales, that his fair young wife fell overboard amid the sharks and whales and oysters. This tragical event happened just over the exact spot from which had come this batch of oysters; and the photograph was the photograph of his wife. He presumed that the oyster, opening its shell to air its appetite, placed itself in such a position that the image of the deceased was reflected upon the bright inside shell, and there by some unknown process protographed. It was only a negative, of course."[*The Amateur Photographer*, 1885]

• In 1877 the whole issue was revived. The spark which set off a blaze of speculation was not a personal anecdote (by Warner), which had instigated the reports ten years earlier, but a series of carefully controlled experiments by two prominent and much-respected scientists.

Late in 1887 a Profesor Franz Boll (1849-1979) discovered the fact that the external layer of the retina possesses in all living animals a purple colour. This purple surface, he found, bleached on exposure to light, but regained its original colour in the dark. Like pure silver iodide an image would be impressed upon it by the agency of light and if placed in a dark room the image would disappear, and the surface was again ready to receive a second image. This purple colour, which Boll called *seh-purpur*[1] (see-purple), vanishes immediately after death.[...].

These experiments in the "photographic" sensitivity of the retina were confirmed and extended by Willy Kühne (1837-1900) Kühne found that the purple colour did not disappear immediately after death but if kept in a dark room it would remain sensitive for twenty-four hours in other words it was light, not death, which rendered the retina insensitive. However, the retina was only resensitised after light-bleaching when attached to the back of the eye. Kühne removed a rabbit's eye and lifted a corner of the retina. The colour of this flap rapidly bleached, but as soon as the flap was replaced the purple colour was restored, "so that the eye carries with it a living substance which has the power of *resensitising* the photographic film whenever such a process becomes necessary." It is the bleaching of the purple, by the action of light, which produces "an actual photograph produced on the retina which can be fixed and preserved." Kühne called these images *optograms*.

• As might be expected, the photographic press was exceedingly interested in these tests and were quick to point out the analogy between the eye / retina and the camera / emulsion:

"That photo-chemical processes take place in the retina is a matter, therefore, beyond all doubt, and photographers to a man cannot but feel deeply interested in the analogy here shown to exist between the eye and the camera he uses everyday."

The photographic writers were equally quick to see the connection between these experiments and "that old canard" of the murderer's image in the eye of this victim.

Such a discovery—as the authors of it point out—may lead to the supposition that there may be something, after all, in those stories of which we frequently hear, of images being visible in the eyes of persons after death, of the retina of murdered men, for instance, showing plainly the image of those who slew them ..."

• Utterly idle or not, the wish to believe remained strongly entrenched in the public's mind, particularly as regards its use in the detection of murderers. Even the case of Jack the Ripper, who murdered five women in 1880, involved a peripheral mention of retina photography. Dr. G.B.Phillips, Official Police Surgeon at the time of the Whitechapel murders was called as a witness in reference to the murder of Annie Chapman. He was asked for his views on the possibility of obtaining a clue to the murderer's identity by photographing the eyes of the dead woman. But "as might be expected" he gave no hopes of any useful result. Incidentally, Philips was "expected" to reject the notion of photography because he had endeavoured to suppress much information on the nature of the mutilations. It was this action on his part which fueled the notion that the murderer was "some over-wrought experimental physiologist wishful to obtain living tissues from a healthy subject, for experimental use."

• An evening newspaper in London ran a serial during the winter of 1900 and 1901 in which the villain was identified by means of an enlarged reproduction of the victim's retina, even though the picture was improbably made by flashlight in the street. This would not be noteworthy except for the fact that the review in the photographic press was immediately preceded by an announcement concerning a stage version of Rudyard Kipling's *Jungle Book.* (Kipling was induced to write the stage version by the photographer H.H.Hay Cameron, son of the Victorian photographer, Julia Margaret Cameron.)

Undoubtedly the best written, if not the most interesting, short story to use the idea of retinal imagery was Rudyard Kipling's *At the End of the Passage.* Four men, lonely, bored and suffocating in the heat of India, would meet once a week from their various Empire postings to play bridge and release their tensions in irritable gossip. One of them, Hummil, was particularly cantankerous on the night in question. Surly and ill, he drove his guests away, except the doctor, Spurstow, who insisted on staying to try and help him. Later that night, Hummil admitted he had contemplated suicide, that he was driven to sleepless despair by a blind face that chased him down corridors. Hummil was convinced that if he was caught then he would die. He was being driven insane. After Spurstow had dosed him with opium, Hummil slept, and awoke fresher the next day. He was then left alone until the next weekly meeting of the group. When the three guests arrived at Hummil's place they found him dead, "in the staring eyes was written terror beyond the expression of any pen." Spurstow noticed something in those eyes. He photographed them. Later that day, the doctor retreated into the bathroom with his Kodak camera. After a few minutes there was the sound of something being hammered to pieces. He emerged, very white indeed. "Have you got a picture?" he was asked. "What does the thing look like?" The doctor replied: "It was imposible, of course. You needn't look... I've torn up the films... It was impossible." "That," said one of the others, watching the shaking hand of the doctor striving to relight his pipe, "is a damned lie."

NOTE:

[1] Now called *rhodopsin.*

SOURCE:

Bill Jay. *Cyanide & Spirits. An Inside-Out View of Early Photographs.* Nazraeli Press.

Pages 92- 97

The Reinvention of Fauna

Mauricio Molina

As true Nature has been lost, everything can be Nature.

Pascal

In a book put out by the Scientific Division of the prestigious publishing house Photovisión and printed in Spain, writer-photographers Joan Fontcuberta and Pere Formiguera, faithful to the most profound Truth, have rescued the precious work that two naturalist-scientists, Peter Ameisenhaufen and Hans von Kubert, carried out in tortuous, remote corners of the five continents, in both hemispheres and at every latitude.

Hairy snakes, flying felines, oysters with arms, tortoise birds, or winged unicorn apes are a few of the strangest, most serendipitous discoveries of Ameisenhaufen and Von Kubert.

Before Doctor Ameisenhaufen's forcible proof came to light, a few forerunners — including Pliny, Thomas Browne and Jorge Luis Borges — had ventured to count the devious fauna lurking in chimeric dunes, forests and marshes, amid nightmarish mangrove swamps, and buried in jungles charted on abstruse yellowing maps, awaiting their ultimate discovery.

The invention of imaginary beings is an art as old as humanity itself. Many a painter, poet and novelist has dabbled in this sort of creative fantasy. One only has to recall Bosco's weird creatures, Goya's nighmarish beings, Lewis Carroll's Wonderland insects, Franz Kafka's living flotsam or the fabulous monsters of Linares' insuperable *alebrijes*.

Face to face with these imaginary creatures, we might well toy with the perturbing speculation that they be discoveries, not inventions. On what remote beach do horny mermaids wet their scaly hindquarters and lure mariners with irresistible songs, while manticores in the desert howl in feline savagery, their scorpion tails aquiver? Where are the goat-hoofed satyrs who abduct women, where are Cabrera Infante's she-girls or the lake salamanders with human souls that Julio Cortázar found? Who has glimpsed the mythical monster that inhabits the mist-shrouded waters of Loch Ness? And the stories about the Abominable Snowman who, they say, roams the isolated snowy upper reaches of the Himalayas, might they be true? Is the Chupacabras only make-believe, or a revelation?

Joan Fontcuberta and Pere Formiguera have taken on the arduous and awesome task of compiling new creatures to spark terror and stupefaction in us. From Doctor Peter Ameisenhaufen's findings, preserved thanks to his faithful disciple Hans von Kubert, Formiguera and Fontcuberta now introduce us to the incredible but genuine *Solenoglipha Polipodida*, a rare twelve-legged serpent that inhabits the forests of southern India. This pre-biblical survivor is from the time when Lilith, first wife of Adam, reigned, when the Earth was Paradise, and snakes had not yet lost their legs because sin did not yet exist. Then there's the *Elephas Fulgens* elephant, related to the tiny glow worm that, depending upon its state of mind, shimmers disquietingly in self-defense. And the *Centaurus Neandertalensis* — half baboon, half deer —, the paradoxical Missing Link to the now extinct Centaur classified by the ancient Greeks as a highly intelligent beast that donated its own body for the advancement of science. Or the *Cercopithecus Icarocornu*, a winged Brazilian

ape with a horn on its forehead that is part of a fabulously intricate ritual of savage Amazon tribes. Another that cannot be omitted is the sensational and rare vertebrate oyster, *Micostrium Vulgaris*, equipped with an arm to swat its prey to death.

Ameisenhaufen and Von Kubert's discoveries redefine the nature around us and the world in which we are helplessly trapped. Ameisenhaufen's simple, often naive remarks have thwarted the plot of the rationalists—bureaucrats of Darwinism, relativity and quantum physics—and have thrown new light on the Universe's most arcane mysteries. (As an example, I quote his reference to the *Centaurus Neandertalensis*. The doctor writes in his diary: "Every time I hear its voice pronouncing my name [albeit with difficulty], I feel invaded by a great sense of anxiety.")

Fontcuberta and Formiguera realize the germinal power of Myth and know that the mere conjecture of a strange or incredible creature living in a remote jungle or on a lost beach will cause its shadow to begin to fall across the stones, its pawprints to be stamped in the mud and its fossils to be engraved in dust deep within the rock.

There was a time when human beings dreamed of understanding the truth; the time has come to *invent it*.

Solenoglypha Polipodida
Type: Chordate.
Sub-type: Vertebrate.
Class: Repitilia-Ratidae.

Location: Found in a caducifoliate forest in the southern Indian federal state of Tamil-Nadu by Contact G-16, who suffered one of his attacks while searching for truffles. The beast's capture and observation lasted 30 days, during which time no other specimen could be located. It survived captivity until it was put down by artificial means in order to examine its internal constitution.

Date of capture: April 30, 1941.
General characteristics: Internal osseous skeleton. Pulmonary breathing. Vertebrate nervous system. Reproductive system could not be observed, but everything indicates it is oviparous and with separate sexes. The captured specimen is an adult male measuring 133 cm in length.

Morphology: A combination of reptile and non-flying bird. Although it has no wings more primitive forms probably did. The morphological characteristics concur with those in Mobolk's Report No. 21 on postrelic fauna, supplied through Dr. Ray's connection. The species corresponds, then, to Suborder 8 of the present New Zoology.
Habits: Extremely aggressive and venomous; hunts to feed itself and for the pleasure of killing. Very swift, moving in a curious lightning-fast run, thanks to its twelve strongly muscled legs and a supplementary thrust it obtains by undulating its body in a strange aerial crawling motion. In the presence of prey it becomes completely motionless and gives a piercing whistle that paralyzes the enemy. The predator continues to remain quite still for the time it takes to secrete the gastric juices necessary to digest the prey. This takes between two minutes and three hours, depending on the victim's size. The whistling phase over, the *Solenoglypha* pounces on its transfixed prey and bites it on the nape of the neck, causing instant death. Then if it wishes to devour its victim, the beast vomits part of its gastric juice on the dead animal and, waiting for the highly acid substance to go to work, describes circles round the carcass and emits the characteristic grunting sound "Glob-to," in a 3-pause-1 cadence. Unlike all known reptiles, the *Solenoglypha* never rests after a meal. On the contrary, it races around in a frenzy and only stops to defecate. [Cat:0058975FF]

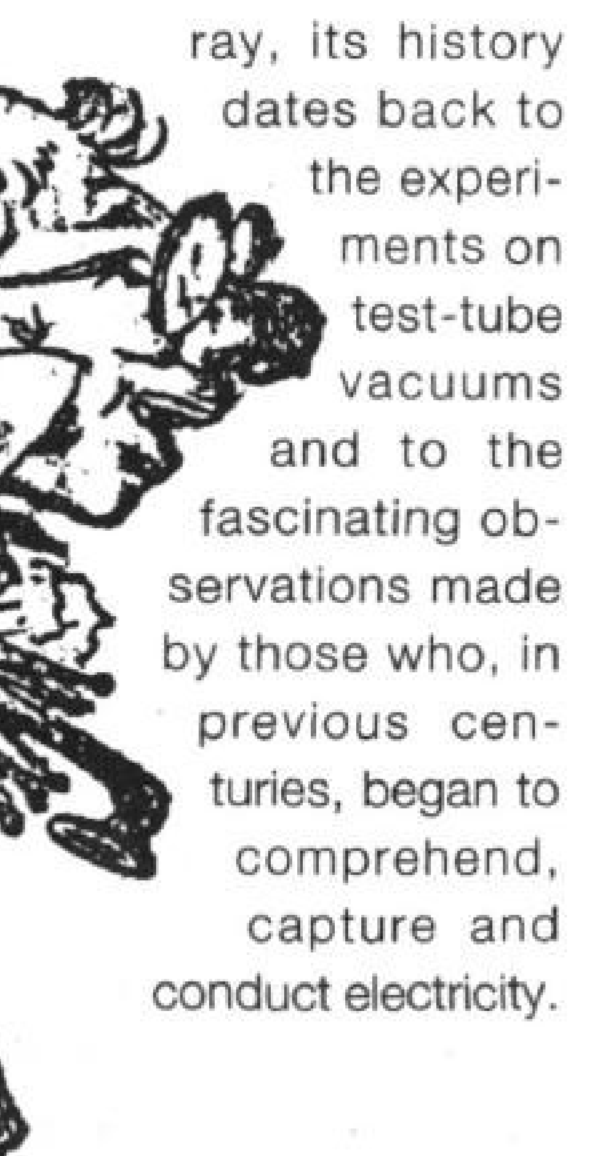
Pages 98-101

The Rays that Aren't

Dr. Fernando Ortiz Monasterio

On the subject of invisible rays, occult forces, and mysterious effluvia, last year was the hundred-year anniversary of the discovery of the X-ray, by Wilhelm Conrad Roentgen in 1895.

This important discovery was a true watershed for the medical profession, but, just as with any progress made in human knowledge, there was a history that preceded it. In the sciences, all discoverers are the descendants of their scientific ancestors; they are, in essence, the product of their times. In the case of the X-ray, its history dates back to the experiments on test-tube vacuums and to the fascinating observations made by those who, in previous centuries, began to comprehend, capture and conduct electricity.



The first attempts to extract the air from a test-tube were made by Evangelista Torricelli, secretary and assistant to Galileo. By filling a test-tube with mercury, Torricelli devised the first barometer and achieved the first permanent vacuum. Almost simultaneously, Von Gueriche, with his famous Magderbürg spheres and his 20-metre-high barometer, invented the first electricity machine. The work begun in these experiments was continued by Benjamin Franklin, Luigi Galvani, Alessandro Volta and Ampere, as well as by Faraday, who was responsible for reviving interest in studying the operation of electrical discharges on test-tube vacuums.

By the middle of the last century, Sir William Crookes had designed a large variety of tubes which, by passing an electric current through them, produced cathodic rays that fogged photographic plates stored in the same laboratory.

Wilhelm Conrad Roentgen, working in Germany, experimented by covering Crookes tubes with a thick dark-coloured cardboard and discovered that the emanations produced by the tubes penetrated the covering, causing a barium screen several metres away to glow. After interposing various materials, he was able to confirm that the effluvia did indeed pass through objects, with the exception of lead and platinum. On holding these materials between the tube and the fluorescent screen, he caught a glimpse of the eerie vision of the bones of his own hand. The flesh was transparent and the skeleton, dark.

He shut himself up in the laboratory for weeks, experimenting tirelessly with numerous materials, and substituting the screen for photographic plates which were exposed through the effect of the rays.

After several days, he fabricated a tiny metallic darkroom with a small zinc window through which the mysteriôus rays could penetrate. He convinced his wife to enter the room and place her hand on a photographic plate, while Roentgen stood outside, protected by a lead cape and made a 15-minute exposure. On the exposed plate, the bones of the hand appeared quite distinctly within the dark mass of flesh. The rings on her fingers were clearly visible.

The record of this scientific triumph, published in early 1896, has been permanently inscribed in the annals of science. What was un-

known at the time, however, was the potential danger involved in the indiscriminate use of these invisible effluvia. The predominant mood was enthusiasm for scrutinizing the most remote corners of the human body, for photographing the tiniest details of the organism without the necessity of skinning the subject, in the tradition of those Renaissance grave-robbers, Leonardo and the anatomists.

There has been immense technological progress made from the radiography of a foot, taken with a 20-minute exposure a hundred years ago, to a modern one showing a foot kicking a ball, taken in a mere thousandth of a second. Roentgen could hardly have imagined his radiography of a hand that initiated this technological revolution would be so ingeniously employed 75 years later, as the subject of an artistic photograph by Manuel Álvarez Bravo featuring a ring and a flower.

Today, protective filters, image intensifiers, and supersensitive photographic plates allow the use of X-rays without risk to either the patient or the technician.

With computerized axial scanning, the difference in opacity between the soft and the bony tissues can now be registered on a computer by passing minimal doses of radiation through the area studied. In this way, it is possible to obtain virtually three-dimensional images, produced from the information saved on disk. Leonardo's dream, when he was sketching those splendid illustrations of skulls, cut away to expose the brain, becomes a reality when the doctor, comfortably seated at his desk, delicately presses a key on the computer as the patient waits in the adjoining room.

Furthermore, pressing another key will set in motion a mechanism that cuts an acrylic sheet with a laser beam—visible and luminous, unlike the X-ray—, to precisely reproduce the radiographed bone in a plastic model. With this method, an exact reconstruction has been made of the entire skeleton of the "Man of the Alps," who was recently found frozen within a glacier, 5,600 years after his death. In this way, it will be possible to study the effects of bone trauma and diseases of the joints while our unknown ancestor, who lost his life in a snowstorm during a trans-Alpine crossing, remains in cold storage at the University of Innsbruck, waiting for new invisible and mysterious rays, yet to be invented, that will allow a more detailed study of him in the future.

Pages 102-107

Dieter Appelt

Sylvia Wolf



For [Dieter] Appelt, "White is the color of decomposition. White is also no color. White is nothing. In photography, the paper is white, next comes the light, which is also white, then the shadow is create, the apparition."

• In 1976, Appelt made the photograph that cut loose from previous experiments and indicated the path for the future. It happened during his first working trip to Monte Isola, a tiny overgrown island, lush in sensuality and smelling of earth and olives, in a lake high in the Italian Alps. Appelt knew he was ready for a breakthrough, but what occurred that summer took him by surprise. First, he whitened his body, taking as his cue the use of white as the color of decomposition in Japanese funeral practices. Then, inspired by a painting in a Berlin museum of a figure crucified on an inverted cross, he climbed a tree and hung by his ankles, nude. The camera was positioned several feet away, and [his wife] tripped the shutter. Appelt anticipated the physical strain of the hanging and the dizzying rush of blood to his head, but not the emotional impact of the experience. "It was shattering," he says. "I didn't expect what it would ignite in me, what would break open. Afterwards, I produced pictures as if in a trance, one after another. I didn't plan anymore. This picture is the beginning."

• *Augenturm* is part of a complex genealogy of interlocking images Appelt made between 1977 and 1979 called *Erinnerungsspur* (*Memory's Trace*). Included in the series are images of his face caked with marble powder, of his hands wrapped in stiff linen bindings and of a vice gripping a human skull. Appelt acknowledges that his childhood memories of dead soldiers contributed to the way these pictures look, but he warns against viewing them as strictly autobiographical, and he is vehemently opposed to any psychoanalytical reading of the work. He feels that the photographs come from a wider range of human experience. When Appelt made these images, he was interested in the idea of the artist as shaman, as spiritual medium, who draws on both personal experiences and things inherited from ancestral memories. He describes many of these pictures as though they were déjà-vu—previously envisioned but never actually experienced—as though

they existed in his subconscious and he has acted on some inner order when he made them into art. The ancient feel of his photographs reflects his thinking. The pictures conjure up images of tribal rituals and mythical rights of passage—all of which are ceremonies that are directly linked to the death or well-being of a single member or the group. Appelt's photographs are charged with a similar urgency of purpose.

Der Fleck auf dem Spiegel, den der Atemhauch schafft (*The Mark on the Mirror Breathing Makes*, 1977) is an image of Appelt, his back to the camera, blowing on a mirror. His reflection is veiled by the condensation of his breath, and the soft diffusion creates a striking contrast with the stubbly texture of the artist's short-cropped beard and hair. Although Appelt uses himself in a large number of his pictures, this may be his only self-portrait, for it shows him at work, giving the intangible a photographic form. There on the looking glass, in the territory between reality and its image, is where Appelt makes his mark.

• To create a brilliant, supernatural glow, Appelt placed a mirror in his mouth and shined light on it. A former opera singer, Appelt has always considered the voice to be an expressive instrument. Here, he speaks in light, not sound, as though an oracle or divine message emanates from within.

• In the late 1980s, ... [Appelt's] investigation of light, space and time took center stage. In 1988, he began to work on a massive, forty-part piece, *Tableau Space* (*Space Tableau*, 1989-90), for the 1990 Venice Biennale. Working indoors, in a studio equiped with sophisticated lighting and a machine he built to rotate objects before the camera, Appelt took photography back to the speed at which it was invented. For some of the pictures, he made his own emulsion, a wet collodion concoction with an ASA of approximately 1.25—so slow it would barely register an exposure. He designed a tightly synchronized stroboscopic system to fire in his darkened studio. Then he placed found or handmade objects on the rotator and set them in motion. In many photographs, the object turns 360 degrees before the strobe goes off. In others, the object is exposed more often and at different intervals in the cycle. And sometimes the object is inverted or turned on its side for additional exposures. (Appelt often charted out the exposure factors in a notebook or made preliminary studies in the darkroom beforehand). Throughout the making of *Tableau Space*, the camera is a passive participant. With its shutter locked open, it acts as receptor, not framemaker, allowing for an accumulation of light and time that is unparalleled in contemporary photography: over a period of four hours, a single negative is exposed up to fifty thousand times.

The resulting pictures are large-scale prints (many of them positive and negative composites) of machine fragments and miscellaneous hardware that look like cosmic whirligigs and Cubist abstractions. In some images, the objects spin so fast and the strobe fires at so many different spots in the rotation that the object's form is not readable: its motion is the subject of the photograph. In others, the object appears to stand stock still, as though a single, rapid exposure recorded its form. Unlike the Cubists who show multiple views of a subject simultaneously to suggest, on canvas or on paper, what it is like to experience that subject in the real world, Appelt creates a new world for his objects which can only be seen through photography. [He says,] "I want to transform the simplest constructions and create a new cosmos."

Excerpted from the book *Dieter Appelt*, copublished by The Art Institute of Chicago and Ars Nicolai, Berlin, distributed by D.A.P./ Distributed Art Publishers, New York.

Pages 108-111

Images and their Phantoms

The Evolution of Shadows into Forms

Andrea Di Castro

The very nature of a "figurative" image enables its dual function: it is a reflection of *reality*, or rather of something *real*, in the same way that a photograph captures whatever is in front of the camera lens when the shutter clicks, yet at the same time leaves room for imagination by creating an appearance of things.

The first photographic image taken and printed by Nicéphore Niépce in 1826, more than faithfully reflecting the "reality" in front of the camera lens (the view from the window), allows a peek into a world of shadows, a phantom world. Today, our eyes trained to more than 150 years of photographs, advanced lenses and emulsions, we see it as a ghostly image. In those early images the milieu exposes its essence, its origin. Yet the origin, the ghostly appearance of things, though present, does not predominate.

Does that mean that the evolution of shadows into forms, of phantoms into images is a cultural problem? Could it be a question of "apprenticeship?" Or a problem of technological development?

The philosophers of the Renaissance, inspired by Plato, had already begun to wonder about the appearance of things, a dilemma that all mediums have encountered whenever they have chosen to think about the way things reflect reality. Moreover, in the transition from mystic to scientific thinking, sorcerers practiced their trade based on the appearance of things, trying to discover their essence. In the introduction to Giordano Bruno's book *Mundo, magia, memoria* (*World, Magic, Memory*), Spanish philosopher González de Llaño produces a reasoning which we are not sure whether to ascribe to philosophy, aesthetics or perceptive theory: "*Imago* and *Phantasma* (from which *image* and *phantom* derive) are words—one Latin, one Greek—that are translated into Spanish by the common word *imagen*. But image and phantom trigger vibrations of very different realities. It is hard to think of an image as anything but the end result of an undertaking, a compository effort. In the image, the efficient hand and measuring eye bind the vision, defying movement and change. With the image, we are manufacturers whose cautious eye is recovering from the shocks of optical illusions... The *phantasma*, on the other hand, has nothing to do with the world of manufacture and eyesight. It is the transparency of things. The *phantasma*—unlike the molds for the *imago* and *eidos*—is the translucent medium that alludes to things as much as it eludes them. In their phantom forms, things are nothing more than plays of light and shade; they are no longer a semblance, an analysis or a definition of parts."

Reality and fantasy—two opposites—have found a point of encounter in art. And it is precisely through the image, a pillar of both reality and imagination, that this encounter is possible.

Could it be that adopting the image concept conditions us to a correlation with all the truth it represents?

The appearance of things is determined not just by how they are mirrored in the lens but also by our perception of them. And there is a world that is not reflected in the mirror: phantoms, vampires and creatures (imaginary?) that do not belong to the world where objects have a reproducible form. To a certain extent,

though, some techniques today allow us to obtain virtual images, visible specters, spatially present though not occupying a place in space.

Virtual images have a phantomlike, unreal look about them: their tridimensional appearance is confined to a bidimensional plane, whether in a holographic plate or on a computer screen. The natural analogy is the mirror, a flat surface through which we can glimpse a space beyond.

Present production of virtual images is basically in two fields: in holography and in virtual reality, one by modulating light on an exposed surface in front of a subject, the other by simulation using today's powerful computers.

This ghostly aspect is especially evidenced in the holographic technique developed by Hungarian physicist Dennis Gabor in 1947. The *hologram* is amazing not only from the standpoint of its technology and how it is obtained, but also for its very appearance and the intrinsic properties of the generated image. The specter, the phantom (not a photo, not an object, not an image) wants to occupy a space and come out of the plane in which it is coded. At the same time, a holographic plate contains the information for the phantom's formation, in all its parts: a complete change in the obtention of what are no longer images but specters. The object is unrecognizable to the naked eye on the printed plate, and if the plate is divided, each part contains a complete image. The object is "surrounded" by light waves that produce interference. If this interference, captured on the photographic plate, is observed under the same slant of light with which it was printed, it creates a *virtual image* of the object.

With the holograph I think we took a step away from interpreting "reality" through two-dimensional images. And virtuality, that graphic computing has brought so close to fruition, is leading us to what will be a new interpretation of reality or fantasy, no longer through images but through *phantoms*.



Pages 112-113

Rendón's Groups

Nicolás M. Rendón

The photographs thus christened by the undersigned feature two, three, or more views of the physiognomy of a person, as in a sculpture group. This is done with a single negative and for this reason they bear the name of photo sculptures, since the face may be seen from the front or from the side, these being the main parts, but may also be viewed from the back or in any other way, if so desired.

As for the name Rendón's Groups, *they have been thus designated because they show an original group, or one of the photographer's invention, where a single person may be seen reproduced two or three times, as demonstrated in the accompanying proofs, constituting a group as natural and as perfect as if formed by two or more people. Whether portrayed with hands extended, or simply as a view of the bust, or in other postures, the subject so precisely resembles a group of two or more persons together that, at first sight, one resists believing that they be one and the same.*

Monterrey, December 28, 1888. Nicolás M. Rendón.



Pages 114-117

The Unpredictable Presence of Mystery

Itala Schmelz

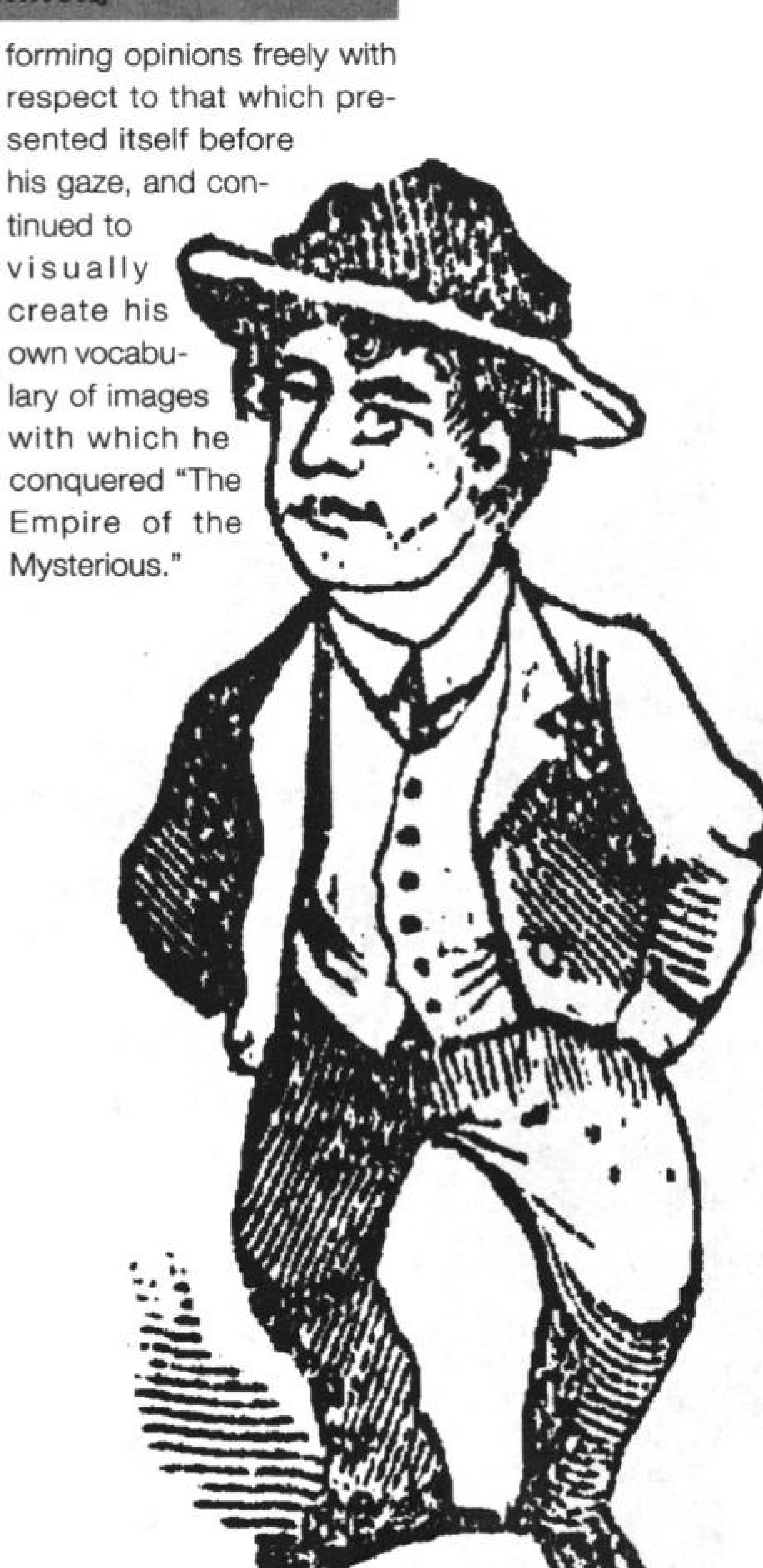
Our relationship with the visible world is an almost mechanical habit that does not surprise us; perhaps because of this we look to the world of the fantastic—among Martians, angels and dragons—for images to nourish in our thinking (committed to a logic that reduces everything to rational explanation) the sensation that the mysterious is possible.

The painter René Magritte was called the willful magician because of his mysterious creations. For this twentieth-century magician, that which the visible word seemed to offer was rich enough to constitute "a language evocative of mystery." For him there were no such things as mysterious and non-mysterious beings: "The mere situation in which an object is placed is often sufficient to make it mysterious," he said.

To Magritte the mysterious was a "presence of spirit," unpredictably revealed when our thoughts turn to reflect on the world that surrounds us, and not found in a catalog of extraordinary beings or events. Before his work, our visual habits are disarmed and our gaze finds it necessary to respond in a manner completely different from that to which it is accustomed: "in a painting the viewer should find a moment of unique coherency" —"a vision where the viewer rediscovers his isolation and listens to the world's silence." Mystery surreptitiously embraces beings that seem most familiar to us: it lies on the edge of the visible and the task of the painter is to evoke the mysterious in their images.

"When Hegel, in his old age, found the spectacle of a starry sky tedious, he ignored, philosophically, the fact that the visual imitation of a starry sky might not be tedious if it evoked mystery due to the lucidity of the artist who would paint this common image so that it appeared in all its evocative force."

"When will a philosopher come along who will construct a system that evokes mystery with strength?" Magritte asked disillusioned. "Philosophers think in ideas, painting is the art of thinking in images. Therefore, the painter has to generate his or her own discourse (in images) and not aspire to translate or represent ideas. On the other hand, art does not require interpretation; it is "refractory" to verbal analysis. . ." From this risky reflection, Magritte the magician found his own innovative way of thinking and forming opinions freely with respect to that which presented itself before his gaze, and continued to visually create his own vocabulary of images with which he conquered "The Empire of the Mysterious."



René Magritte's photographs are not sketches or "notes" for his painting, nor are they artistic pieces in and of themselves, since they were not conceived to this end. His photos, without becoming "familiar" are found in the realm of memory, of the vacation album; they are an amusing record of experiences, unexpected occurrences and visual finds that, in some way, reflect his own visual preoccupations without pretensions.

The camera in Magritte's hands could be a pleasant ally with which to search for a dialogue with the visible world. This instrument, able to reproduce the experience of seeing, gave his constant visual reflections the chance to be recorded in the precise moment in which they occurred. In contrast to his pictorial compositions, his photographs have the levity of that which is immediately apprehended and this is the source of their mysterious quality. Atmospheres extended over hours in which the borders between sky, sea and earth become blurred; the superimposing of objects randomly abandoned; mirrors and reflections out of which come a startling gaze; dark and shadowy figures instead of actual men constitute a visual reality that "reveal the present as an absolute mystery."

Photographer Duane Michals visited Magritte at his Brussels home, when he was an elderly man. In various photographic sessions, through the use of the camera, the two artists put into play certain acts of Magritte's aesthetic, discovering visual dictions that expressed Magritte's language well. As a result, the photographer composed excellent portraits of the painter, immersed in the same "estrangement" that emanates from his painting.

Duane Michals' book is a homage, or perhaps more precisely, a refined recognition of something beyond the painter's "style": his thought process, his way of questioning the world's most familiar visions and represent them in images.

NOTES:

[1] Harry Torczyner, in his book *Le veritable art de peindre*. Dragar, France, 1978. All of the quotes from Magritte in this text were taken from this author's recompilation.

[2] *A Visit with Magritte by Duane Michals*, Rhode Island. Matriz Publications, 1981.

Pages 118-121

Swedenborg's Angels

Jorge Luis Borges

In the last twenty-five years of his studious life, the eminent philosopher and man of learning Emmanuel Swedenborg (1688-1772) established his place of residence in London. Because the English are a taciturn people, he took to the daily habit of conversing with demons and angels. The Lord gave him leave to visit the ultramundane regions and discourse with the inhabitants. Christ had said that souls must be just to enter heaven; Swedenborg added that they should be intelligent; Blake would later stipulate that they be artistic. Swedenborg's Angels are the souls that have chosen Heaven. They can dispense with words; suffice one Angel to think of another to have him near. Two people who have loved one another on Earth form a single Angel. Their world is ruled by love; each Angel is like Heaven. Their form is that of a perfect human being; Heaven's form is likewise. Whether Angels look to the North, to the South, to the East, or to the West, they will always be face to face with God. They are, above all, theologians; their greatest pleasures are prayer and the discussion of spiritual problems. Things on Earth are symbols of things in Heaven. The sun corresponds to the Divinity. Time does not exist in Heaven; the appearances of things change depending on one's spirits. Angels' garments shine according to their intelligence. In Heaven, the rich go on being richer than the poor, seeing that they are used to riches. In Heaven, objects, furniture, and cities are more concrete and more complex than on our Earth; the colours, more varied and vivid. Angels of English origin are inclined to politics; the Jews, to the gem trade; the Germans carry books that they consult before answering. As the Moslems are accustomed to venerating Mohammed, God has provided them with an Angel that acts the part of the Prophet. The poor in spirit and the ascetics are excluded from the delights of Paradise because they wouldn't understand them.



Pages **122-124**

Centro de la Imagen

Fotoseptiembre. This year the Centro de la Imagen decided to take on the realization of a project of enormous magnitude. This third segment of Fotoseptiembre is designed to extend beyond national borders and have a Latin American character. As a fundamental part of this event the Fifth Latin American Photographic Symposium will take place bringing together photographers, researchers and critics from many regions of Mexico, Latin America, the United States and Spain. The call for entries for this year's Fotoseptiembre had an enormous response. In Mexico City alone there will be more than 270 exhibitions. Museums and cultural institutions will present 26 shows, educational centers will offer another 63, while the cultural centers, museums and Metro-station galleries of the Department of the Federal District will host more than 50 exhibitions. Private galleries will create 42 shows, cultural centers 32 and alternative spaces 55.Outside of the city, there was also considerable regional participation. Twenty-seven states are contributing to this exceptional event with more than 200 exhibitions, highlighted by the participation of the State of Mexico (22), Jalisco (22), Nuevo León (16), Michoacán (15) and Baja California (14).

In Latin America, various exhibitions will be held in Argentina, Brazil, Chile, Ecuador, Colombia, Peru, Nicaragua, Costa Rica, El Salvador and Puerto Rico as well as in the United States and Spain.

All of the shows will be written up in a catalog to be published by the Centro de la Imagen.

Following the tradition of photographic symposiums in Latin America, last December the call for the exhibition A Selection of Latin American Photography was held with the participation of 17 countries, a total of 535 works from which 96 were chosen by an international jury. The show, the result of this selection, will open this September in the Centro de la Imagen, before traveling to various Latin American countries.

On September 24-27 the **Fifth Latin American Photographic Symposium** will be held at the Centro Nacional de las Artes with the following program:

Keynote Speakers

- Pedro Meyer (Mexico)
- Joan Fontcuberta (Spain)

Central Roundtables

- Modernism in Latin American Photography
- New Historic References in Latin America: the Past
- New Historic Reference in Latin America: the Present
- *Community Work and Photographic Instruction*
- *Photography and Publishing*
- The Trans-territorial Experience

• Tendencies and Alternatives in Documentary Photography

• Various Readings of the Image

• Photographic Agencies

• Alternative Mediums

Specialized Roundtables

• The Use of Photography in Science

• The Problematic of Loaning Works and the Role of the Photographer in Curatorial Support

• The photographer's *modus vivendi* and royalties.

• Philosophical problems regarding new alternatives in a image-oriented culture.

Working Roundtables

• Unification of Criteria for the Cataloging of Images.

• Unification of criteria for loaning photographic work; circulation and itineracy problems.

As part of this event, six conferences will be given by specialists from Mexico, the United States and Latin America, in addition to parallel activities, portfolio reviews, book and video presentations, and workshops.

Workshops at the Centro de la Imagen

Fine Black and White Printing:
Marco Antonio Cruz
The discussion and analysis of different ways to obtain a fine print from any negative. Cruz will share his experience and skills. October 21-26. Requirements: Advanced knowledge of photography. Present portfolio before October 4.

Visual Anthropology: Oweena Fogarty and Eduardo Espinosa.
The objective is to create a group of researchers or photo-essayists. This will consist of approaching projects from the perspective of photographic language and anthropological theory. The principles of photographic research and the codes used to read an image will be reviewed. There will be theoretical and practical sessions. October 10-16.

Requirements: Personal interview, beginning September 26. Portfolio must be presented.

The Social History of Photography:
Alejandro Castellanos. The advantage of reconstructing the development of the photographic image through social history will be analyzed with examples from Castellanos' research projects on Nacho López and photography in Mexico from 1920-1940. November 12, 14 and 16.

Learning to Look:
Charles Harbutt
The great twentieth-century photographers will be used as examples to study their discoveries as to the way in which cameras see and how they were able to make this vision express something of themselves. Slides will be shown of the different elements that make up the photographic vision—lens, shutter, film and paper—and their effect on the appearance of photographs. Suggestions will be made in regards to the exercises to be undertaken. November 25-December 1. Requirements: Participants should have sufficient knowledge of photography and bring their portfolios to the first class.


Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes